

APOSTROF

revistă a uniunii scriitorilor

APARE
LUNAR

Dosar ANDREI ȘERBAN



ul XVI, nr. 7-8
(182-183)
2005

Colaborează: **ROXANA CROITORU,**
LAURA PAVEL TEUTIȘAN,
EUGENIA SARVARI, CĂLIN TEUTIȘAN,
MARTA PETREU



Revistă editată cu sprijinul financiar al **CONSILIULUI LOCAL CLUJ-NAPOCA**
și al **MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR**



A P O S T R O F

Bulgakoviada

• Proiectul utopic al Ruxandrei Cesereanu, de a merge în pelerinaj la Moscova, pe urmele lui Bulgakov și ale personajelor sale din *Maestrul și Margareta*, s-a dovedit, pînă la urmă, realist... Patru din cei șapte bulgakofili – Ruxandra Cesereanu, Marta Petreu, Corin Braga și Virgil Mihaiu – au chiar ajuns la Moscova, au umblat în cerc pe Sadovaia, au vizitat imobilul demonizat de la numărul 302 bis – acum Sadovaia 10 –, au văzut nufrierii galbeni de pe riul Mos-

cova, au căutat Casa Griboedov și i-au salutat pe Bulgakov și pe Elena Sergheevna Bulgakova în cimitirul de la Novodevici. Despre cerul jos și nordic al Moscovei, despre lumina lungii zile – aproape polare – moscovite, despre cum și-a băgat Woland coada și i-a purtat în cerc prin Moscova – în numerele viitoare ale *Apostrofului* și ale *Stelei*... Sau, și mai bine, în cartea lor, care se scrie chiar acum...



• *Halbjahresschrift. Für südosteuropäische Geschichte, Literatur und Politik*. Dedicată istoriei, literaturii și politicii, scopul acestei reviste este recuperarea și reconstituirea autentică a evoluției economice, sociale, culturale și politice în Europa Centrală, de Est și Sud-Est. Autorii nu doresc – citim pe coperta interioară a revistei – decât expunerea obiectivă a situației țărilor aflate în aceste spații, respingând orice culoare de naționalism, extremism politic sau revizionism.

Răsfoind cele patru secțiuni ale Caietului nr. 1 din mai 2005 – „Istorie și politică”, „Tribuna”, „Literatură”, „Cronică” – și fiind mai mult literați decât istorici sau politicieni, semnalăm în primul rând prezența numelor românești în cadrul secțiunii de literatură. Este tradusă nuvela „Noapte cu lună” (*Mondnacht*) a lui Alexandru Vona, omul care a scris mult, dar a publicat prea puțin. Pe lângă această nuvelă, Rolf-Frieder Marmont traduce și convorbirea Martei Petreu cu Alexandru Vona, care a avut loc în octombrie 1997 la Cluj și a fost publicată în *Apostrof*, în nr. 11 din 2004. Ca să rămânem în același context al traducerilor, William Totok scrie despre recenta apariție în



limba germană a *Jurnalului* lui Mihail Sebastian: „Voller Entsetzen, aber nicht verzweifelt”. *Tagebücher 1935-1944* (Berlin, Claassen, 2005, 864 p.), în traducerea lui Edward Kanterian și a lui Roland Erb. Aceasta nu este singura traducere în limba germană de care se bucură Mihail Sebastian, ci mai există și altele, cum ar fi *Seit zweitausend Jahren (De două mii de ani, 1997)*, *Wie ich zum Hooligan wurde (Cum am devenit huligan, 1997)*, *Der Unfall (Accidentul, 2002)*, deși Edward Kanterian regretă că sunt atât de puține.

Tot William Totok, în studiul său bine documentat intitulat „Episcopul, Hitler și Securitatea”, ne oferă informații foarte interesante cu privire la cei zece așa-zisi „spioni ai Vaticanului”, acuzați în procesul public care a avut loc în București în 1951. Gerhard Beiser, Directorul Institutului de Cercetare a Totalitarismului „Hannah-Arendt” din Dresda, pornind de la premisa că fiecare țară reprezintă un „caz particular”, întreprinde o amplă analiză asupra evoluției partidelor postcomuniste în Germania și Europa de Est după 1989. În rest, alte texte de istorie și politică. Ne bucurăm însă că secțiunea „Literatură” acordă cel mai mare spațiu scriitorilor români.

ADRIANA POP



• Moscova, Sadovaia 302 bis, unde a locuit Mihail Bulgakov între 1921 și 1924, într-un apartament în comun. În *Maestrul și Margareta*, apartamentul cu pricina va deveni locuința lui Woland. Foto: M. P.



• Moscova, Sadovaia 302 bis, sediul unei fundații nonguvernamentale Bulgakov, în apartamentul primei soții a scriitorului. Foto: M. P.



• Mormîntul scriitorului și al soției sale, în cimitirul mănăstirii Novodevici. Foto: M. P.

Vrăjitorul

Marta Petreu

Am reușit, ca spectator amabil acceptat, să asist la câteva secvențe din atelierul teatral pe care l-a făcut Andrei Șerban la Cluj cu cei 80 de actori – unii actori profesioniști ai Naționalului clujean, alții, studenți ai Facultății de Teatru a Universității „Babeș-Bolyai”. Tot timpul am regretat că studenții mei de la Filosofie, și mai ales cei de la cursul de psihanaliză, n-au asistat și ei. Fiindcă și unii, și alții ar fi avut ce învăța. Studenții de la Filosofie, de pildă, ar fi putut afla ce importantă este descifrarea precisă și contextualizată istoric și social a textului; cei de la psihanaliză, introduși deja în Jung, ar fi putut vedea pe viu o metodă – teatrală – de căutare și de atingere (fie chiar pentru scurtă durată) a unității persoanei și a comunicării inclusiv inconștiente cu grupul și cu locul, cu mediul. Bineînțeles, Andrei Șerban nu se revendică nici de la psihologia analitică a lui Jung, nici de la teoriile teatrale colectiv-regresive pe care le sugerează Eliade în proza sa. Andrei Șerban se revendică de la Peter Brook și de la propria sa experiență de regizor și de profesor de artă teatrală. Dar ceea ce caută regizorul – un „adevăr”, spune el, al personajului și al spectacolului, o funcționare unitară și autentică atât a fiecărui actor în parte, cât și a trupei în întregul ei – este foarte asemănător cu scopul psihologiei analitice jungiene. Arta regizorală a lui Andrei Șerban nu se bazează nici pe jocul unui actor „dresat”, nici strict pe talentul nativ al actorului, ci pe creativitatea ființei umane unitare, pe spontaneitatea actorului care a redevenit o ființă complex-unitară. El cere actorului – repet: fiecăruia în parte și trupei ca „ființă colectivă”, deci trupei în ansamblul ei – să-și regăsească toate dimensiunile: trupul, sensibilitatea, imaginația, emoția, mintea, precum și disponibilitatea de comunicare inconștientă și spontană cu partenerii și cu mediul. Exercițiile lui corporale și vocale de pregătire, aparent simple, mi-au părut a fi tehnici anamnetice, de regresie și de regăsire a unității persoanei, tehnici de permeabilizare a graniței care separă-unește conștientul și inconștientul, mintea și trupul, intelectul și afectivitatea, capacitățile cognitive și cele emoționale, memoria și imaginația etc. Exercițiile fizice cu care pregătește masa actorilor, însoțite și de comentarii precis-sugestive, sînt, de fapt, tehnici anamnetice, care fac apel la ființa complexă și trează, autentică și vie, a actorului.

Pe scenă, în mijlocul actorilor – el, așezat normal pe un scaun; ei, tolăniți în jurul său pe podea – Andrei Șerban părea un „învățător” în ambele sensuri ale cuvîntului, inclusiv în acela ezoteric; un dascăl care și-a scos elevii la iarbă verde și profita de receptivitatea lor relaxată pentru a le mai transmite câte ceva, în cel mai simplu și direct limbaj cu putință; și, în același timp, un inițiat care, la rîndul lui, își inițiază discipolii. Cînd am văzut, în zilele următoare, ce prompt se străduiesc actorii să răspundă sugestiilor lui, mi-am

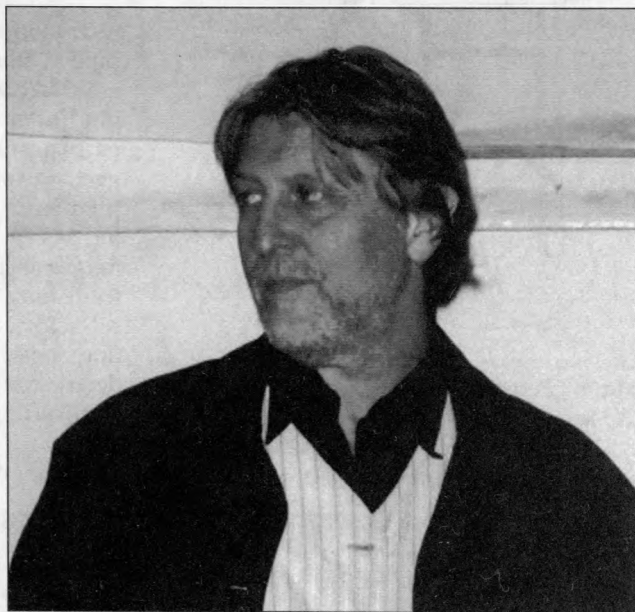
spus că este un împlînzitor. Iar cînd l-am văzut făcînd exercițiile lui de mișcare, incantații, ritm și coordonare, cu toată trupa, și transformînd o simplă numărare – „Unu”, „Unu, doi”, „Unu, doi, trei”, „Unu, doi, trei, patru” etc. – într-o melopee magică, iar mișcarea masei de actori într-un spectacol ritual, mi-a trecut fulgerător prin minte cuvîntul cu care Erika și Klaus Mann și-au botezat tatăl: „Der Zauberer”, „Vrăjitorul”.

Da, categoric, Andrei Șerban are ceva de magician. I se potrivește, de altfel, pentru că el însuși are o filosofie de viață (ca să evit observațiile malițioase, precizez că folosesc termenul în înțelesul larg, originar, precum și în acela în care îl folosesc la tot pasul americanii) care exclude raționalismul îngust-exclusivist și care integrează dimensiunea religioasă și destinală a omului alături de rațiune. De la înălțimea celebrității sale, Andrei Șerban se prezintă în fața oamenilor în mod simplu și direct. Are o autoritate reală, pe care o folosește normal și fără nici o emfază. E simplu, direct, comunicativ. Și, la urma urmelor, interogativ: l-am văzut scoțînd din geantă blocnotesul în care își pregătise, ordonat, un chestionar filosofic pentru Andrei Marga; și a fost, poate, una din cele mai frumoase scene la care am asistat, pentru că seriozitatea întrebărilor era în perfectă balanță cu aceea a răspunsurilor... Dacă știe să instruiască o trupă de actori, cu siguranță că a știut să lucreze și cu el însuși. Știind că vine din New York, mi-am spus că, precum mulți din intelectuali români care au trăit îndelung în altă țară, care și-a pus asupra lor și amprenta sa *bună*, și Andrei Șerban trebuie să poarte în el marca mediului american, pe care am încercat să i-o identific. Și pe care, de fapt, i-am și găsit-o fără dificultate...

L-am văzut prima oară la Casa Tranzit, vineri, 10 iunie, seara. Era frig, sala îmi părea neprimitoare și urîță, publicul, numeros și plin de așteptări. Înalt și subțire, îmbrăcat în negru, în haine lejere, nepretențioase, și totuși complet *dandy*, Andrei Șerban mi-a deșteptat instantaneu dorul sfîșietor de New York. La Casa Tranzit nimic nu funcționa – nici instalația de sonorizare, nici cea de proiecție –, așa că n-am putut vedea atunci filmul său la *Faust*-ul montat la Lincoln Center din New York, iar lectura din autobiografie a început tîrziu, după încercări (ratate, firește) de-a pune în funcțiune sonorizarea.

Ni se adresa nouă, celor din sală, direct și dezinvolt, calm și autoritar; și era, cu siguranță, fermecător.

Peste vreo câteva zile, în 14 iunie, la prînz, după ce spațiile neconvenționale pe care le-a căutat pentru proiecția celor două filme cu spectacolele lui l-au dezamăgit complet, și-a proiectat casetele la Teatrul Național, în sala



• Andrei Șerban. Foto: M. P.

mare. Stătea pe scenă, lateral de ecranul montat anume pentru asta, și ne explica ce vedem, în ce condiții a lucrat, care e distribuția la *Faust*, montat la Metropolitan Opera din New York, cum a regizat *Visul unei nopți de vară*, pe muzica lui Benjamin Britten, la Opera din Chicago.

Nici unul din spectacole nu era filmat complet, deoarece Andrei Șerban își făcuse filmele singur și... în mod clandestin. La *Visul unei nopți de vară*, premiera avusese loc doar cu câteva zile în urmă... Zvonuri din lumea mare și largă, mi-am spus eu cu nostalgie, încercînd să-mi imaginez cum ar fi arătat astăzi România dacă n-ar fi fost aruncată o jumătate de secol în socialism... dacă ar fi evoluat normal...

Îmi pare rău că nu l-am putut însoți pe Andrei Șerban în vînătoarea după hale industriale dezafectate. Eu n-am asistat decît la prima și la ultima tentativă. Prima s-a întîmplat să fie neprogramată, în noaptea de duminică, 12 iunie, și-a fost o frumoasă plimbare de grup prin Parcul Babeș. Ideea – simplă – a Deliei Marga și a lui Andrei Marga a fost să-i arate lui Andrei Șerban locul unde Universitatea poate să-i construiască o hală: în Parcul Babeș, unde există spațiu berechet. Ceilalți, adică Anca Măniuțiu, Ștefania Ferchedău, Ion Vartic, Liviu Malița și cu mine, eram „su-ita”, ca să zic așa... Ultima tentativă a fost taman la Turda, unde am vizitat fosta fabrică de bere, atît de pustie încît nici șobolani nu mai are. Un loc așezat, vorba lui Andrei Șerban, „în mijlocul nimicului”... cu un pod „elisabetan” splendid, care i-a căzut cu tronc. Tot la Turda l-am văzut surîzînd, fascinat de spectacolul insolit, de o grație à la Rousseau-Vameșul, al unor copii care jucau tenis într-o sală a minei de sare. Și tot atunci, în salină, suspendați pe muchia hăului negru din sala cea mare, a murmurat: „Aici am să montez *Infernul*, dle Vartic”. Nu știu dacă va monta vreodată Dante sau Ibsen la... Turda, dar știu că palatul țigănesc din marginea orașului l-a uluit într-un asemenea hal, încît a cerut să fie fotografiat în fața lui...



Marta Petreu: *V-am urmărit vreme de zece zile atelierele, pentru mine a fost spectaculos, ați lucrat cu 80 de oameni și v-am urmărit cum faceți exerciții fizice, exerciții de comuni-*



• Marta Petreu și Andrei Șerban. Foto: Anca Măniuțiu

care, de interpretare pe text, cum le atrageți participanților atenția asupra textului și-i che-mați mereu la ce-a scris autorul – mi-ar fi plăcut să faceți asta și cu studenții de la Filosofie, care o iau adesea razna –, cum faceți exerciții de improvizație și cum lucrați pe trei au-tori diferiți, foarte diferiți.

Andrei Șerban: Pe patru.

M.P.: Eu pe trei am văzut. Shakespeare, Cehov, Ibsen. Care a fost celălalt?

A.Ș.: Maeterlinck.

M.P.: Asta n-am prins. Am fost impresionată de ceea ce am văzut și în capul meu, aproape din prima clipă, s-a născut imaginea unui im-blânzitor; a unui vâjitor; în sensul thomasman-nian. Spuneți-mi, toate atelierele pe care le fa-ceți au această structură sau le schimbați în fiecare an și în fiecare loc? Și ce urmăriți prin ele, care mie, ca filosof, mi-au folosit?

A.Ș.: Nu ați văzut cărțuia asta care a apărut, intitulată *Cercuri în apă**, cu atelierele de la Sfântu Gheorghe...

M.P.: Nu, abia am ținut-o în mână.

A.Ș.: Uitați-vă prin ea. De ce? Pentru că în parte răspunde la întrebarea pe care mi-ați pus-o. Atelierul de la Sfântu Gheorghe a fost cu totul altceva decât cel de la Cluj, deși, dacă este o asemănare, singura legătură pos-ibilă e că intenția oricărui atelier constă în a se ocupa de pregătire, tema fiind pregătirea

instrumentului. Când fac un spectacol tre-buie să ajung la un rezultat care este premi-era și în cazul acesta nu am timp decât să mă gândesc cum să-i aduc pe actori să joace, cu cât mai multă claritate și putere de convin-gere și expresivitate, un rol în vederea unei premiere. Deci, instrumentul lui, trupul lui, vocea, emoția *nu sînt niciodată îndea-juns de pregătite, pentru că nu e timp*. Dar în-totdeauna îmi dau seama că în instrumen-tul actorului și în instrumentul de grup al unui colectiv la un moment dat motorul devine uzat, ruginit. Este ruginit pentru că sînt în timp, în ani, uzuri care sînt aduna-te din tot felul de stereotipuri lipite din copilărie, din școală, din societate, din fa-

tru o perioadă de două zile, în care nu am făcut nimic altceva decât să fim împreună și să lucrăm pentru reîmpropătarea noastră. În două zile nu poți să faci mult, dar poți să stîrnești un apetit pentru aventură. Erau mai puțini actori decât tineri regizori din ță-rile balcanice: Albania, Macedonia, Serbia, Bulgaria, Ungaria și din România. Și atunci am încercat să vedem cum putem să fim împreună și cum putem comunica printr-o limbă care nu-i a nimănui, pentru că seme-nele în improvizație erau într-o limbă in-ventată. Și ce am descoperit acolo a fost cu totul deosebit de Cluj. Am descoperit o sen-sibilitate care ne e comună, deși venim din țări diferite, o sensibilitate care aparține Bal-canilor și care ar fi fost cu totul alta dacă aș fi făcut acest workshop în Canada, de exem-plu, sau în Suedia, sau în Franța (unde am mai lucrat în acest fel). Ceea ce e important într-un atelier e că *trupul* însuși e pus sub semnul întrebării, adică faptul că recunosc sau nu că nu ascult sau că ascult cu o parte extrem de mecanică, recunosc sau nu că nu văd sau că văd mecanic, superficial, recu-nosc sau nu ce anume mă oprește să simt, să intuiesc și să gândesc cu o anume finețe în același timp, ce mă oprește să am o aten-ție mai diversificată decât atenția mecanică pe care o am de obicei. Deci, aceste exerciții sînt ocazii unice de a sta față în față cu pro-priile mele obstacole, cu propriile mele li-mite, de a le vedea și de a le accepta. De ce trupul nu-mi este coordonat? De ce mă mișc ca un automat, fără să am senzația membre-lor? De ce vorbesc ca un papagal mecanic și vocea mea nu este vocea mea? De ce nu-mi ascult tonul vocii, să aud măcar cît de au-tomatic e discursul pe care îl fac? De ce re-aționez mereu sub influența altora? Dacă cineva mă privește cu blîndețe, devin din-tr-odată blînd. Dacă însă se uită la mine fu-rios, devin pe loc irascibil și la rîndul meu reacționez negativ, deși cu o clipă înainte nu aveam nimic contra lui. Nu-mi dau sea-ma cît de mult sînt sclav al atitudinii ce-lorlalți. Depind mecanic de alții și irascibi-litatea mea e automată. Trebuie deci să învăț să ascult într-un fel nou. Trebuie să văd cum depind de alții și cît de slab și vulnerabil sînt. Toate acestea în viață nu le vedem, pen-tru că așa trăim, pînă se întîmplă ceva: ves-tea unei boli grave a cuiva drag. E nevoie de un șoc care să ne trezească, o situație-limită: ne moare cineva apropiat și pentru moment sîntem în contact cu ceva adevărat. Ne oprim și ne întrebăm ce-i cu noi, cine sîntem? Dar acestea sînt momente scurte, căci nu trece mult și uităm iute întrebările esențiale. Ele sînt prea incomode și preferăm să revenim în hipnoza obișnuită, că așa e mai comod... Ca actor nu-ți pui întrebări de felul acesta, dar ar trebui, pentru că omul interior este cel pus în cauză, iar în teatru sîntem în pericol ca gesturile noastre să fie doar exterioare, „teatrale“...

M.P.: Deci, domnule Andrei Șerban, dum-neavoastră vreți să creați un om total. Credeți că teatrul cere un om complet, un om care se cuprinde, se intuiește și care, totodată, comu-nică superlativ?

A.Ș.: Teatrul nu poate să creeze nimic, dar poate să dea, pentru cîteva clipe, gustul unei experiențe, al unei alte posibilități de

* *Cercuri în apă*. Un atelier cu Andrei Șerban povestit de Tania Radu, ediție bilingvă româno-engleză, București, Ecumest, 2005.

viață, al unei alte calități, să ne amintescă de ce e posibil. Mergi la teatru pentru două sau trei ore, în urma cărora îți rămîne un gust. Un gust care dispare, poate, cinci minute după aceea, dar îți revine în timp, un gust al unui alt potențial posibil. Deci, cînd spun că în teatru trebuie să intrăm în contact cu o altă lume decît lumea cotidiană în care trăim, văd că aceasta este o șansă unică de a intui prin teatru un alt potențial. Nu că teatrul poate să schimbe pe cineva, dar poate să dea, cîteva clipe, gustul unei alte posibilități.

M.P.: *Ați spus ieri un lucru care m-a șocat și care m-a făcut să-mi dau seama că gîndiți și descrieți teatrul exact cum era descrisă în Antichitate, de către presocratici, filosofia: o cale, un drum, un exercițiu. Spuneți: chiar dacă rezultatul final nu este ce-am vrut, ce-am dorit, sau nu e la înălțimea aspirațiilor noastre, calea nîmîne. Asta mi s-a părut foarte interesant. Vreți să comentați ideea asta, de teatru ca o cale, ca drum spre ceva? Mi se pare că se leagă de ce ați spus înainte.*

A.Ș.: Da, pentru că, în primul rînd, e o stare de căutare continuă. De aceea lucrez în teatru, pentru că lucrînd doar îmi amintesc mie însumi ceea ce-ar trebui să caut în viață și, din lene sau pasivitate, de fapt nu caut. Dar atunci cînd sînt în teatru îmi dau seama că e o altă chemare, altceva e chemat din interior. Sau ar trebui să fie. Un alt suflu, un elan spre altceva.

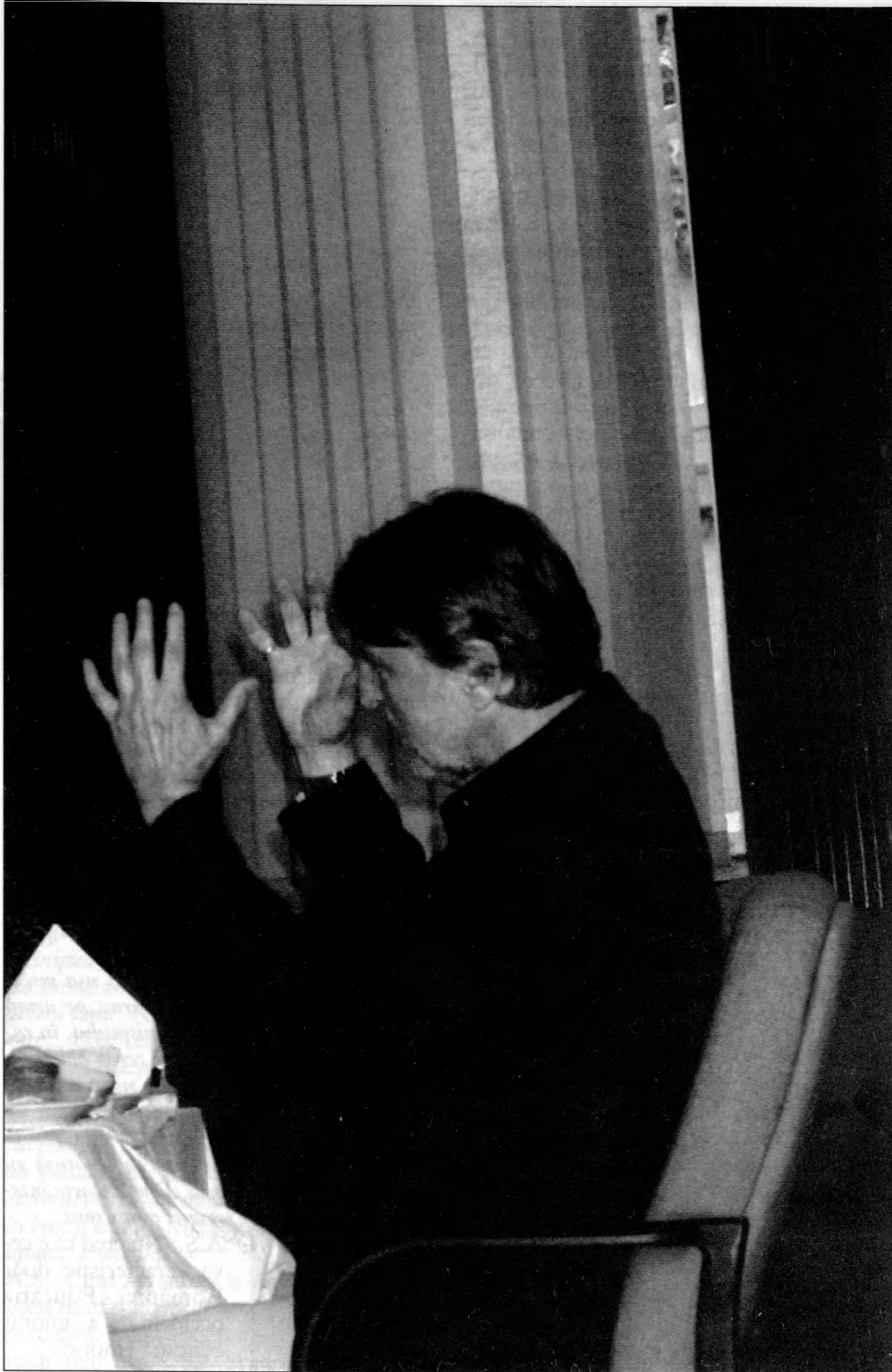
Ceea ce ne deosebește de animal este conștiința

M.P.: *Foloseați un cuvînt: adevăr. Eu îl traduceam instantaneu prin autenticitate.*

A.Ș.: Da, adevăr. Nu știu ce e adevărul, decît dacă îl simt. Nu pot să-l explic.

M.P.: *Dar îl foloseați. Spuneți: actorul trebuie să ajungă la o stare de adevăr.*

A.Ș.: De sinceritate în căutare. Și în căutare există foarte mult pretins, foarte mult artificiu. Nu caut, de fapt, dar vreau să fiu văzut „ca și cum aș căuta“. Dar e diferit să știi că nu găsești, deși cauți și, chiar dacă ești față în față cu imposibilul, să nu abandonezi, dimpotrivă, să dorești cu toată ființa să continui să stai în fața întrebării, să nu-ți fie frică dacă nu ai răspuns sau să-ți fie rușine dacă accepți că nu știi. De exemplu, ce înseamnă conștiința? Cînd se spune că un animal e uneori mai sensibil decît un om, dar nu are conștiință? Ceea ce ne deosebește de ani-



• Foto: M. P.

A.Ș.: Dar conștientizare e ceva prețios. Despre conștiință e vorba, despre conștiința în sensul vechi, creștin.

M.P.: *Da, e o definiție pascaliană.*

„cred că este o lipsă de educare la nivelul emoției, prea mult s-a pus în educație accentul pe școlirea trupului sau a capului, ignorînd educarea sufletului“

mal este conștiința, un cuvînt îngrozitor de compromis de comunism. Din păcate nu găsesc un altul.

M.P.: *Conștientizare.*

A.Ș.: Un om ar trebui s-o aibă, evoluția omului este evoluția spre a fi conștient de conștiință și sîntem foarte departe, cred, de asta. Și în sensul ăsta teatrul poate să ne

ajute atunci cînd ne pune în legătură cu o stare care este o stare a inimii, o expresie a sufletului care ar trebui să ne determine, pentru o clipă, să fim mai buni, mai toleranți, mai generoși, unii față de alții sau chiar față de noi înșine. În teatru putem să vedem ca într-o oglindă aceste pasiuni îngrozitoare care ne domină pe toți, care se numesc: violența, gelozia, ura sau nepăsarea. Văzîndu-le în perspectivă, așa cum tragicii greci ni le arată, le putem înțelege și, înțelegîndu-le, putem să avem o anumită distanță față de ele, să nu fim atît de prinși. E valabil oriunde în această lume a haosului, pradă terorismului internațional și confuziei morale generale, dar acest cancer adînc bîntuie și în societatea românească. Aici, în România, se văd mai clar poate efectele de corupție rapidă după '89, pentru că societatea românească este mai primitivă.

M.P.: *Este interesant ce spuneți acum. Credeți că pur și simplu noi sîntem insuficient evaluați sau pur și simplu stricați de istoria comunistă prin care am trecut și de tranziția asta interminabilă...*

→

→ **A.Ș.:** Cred că este o combinație, cred că este, de fapt, o evoluție nenaturală, o lipsă de educare la nivelul emoției, prea mult s-a pus în educație accentul pe școlirea trupului sau a capului, ignorând educarea sufletului. Da, asta era chiar în timpul comunismului, o minuțioasă pregătire mentală sau fizică, de exemplu celebrele gimnaste. Dezvoltarea emoției a fost și continuă să rămână și azi rudimentară și la intelectuali, și la sportivi.

M.P.: Iar emoțiile nu sînt lucrate, nu sînt controlate, nu știm să lucrăm cu ele și nici nu știm ce sînt.

A.Ș.: Nu știm mai nimic despre ce sînt emoțiile, dar le exploatăm la maximum, le manipulăm, denaturîndu-le; sentimentalism ieftin, melodramă, văicăreală „à la roumaine”. Mulți dintre artiștii sau intelectuali reputați sînt ca niște copii needucați și imaturi cînd e vorba de emoție.

M.P.: Afectivitatea este o trăsătură înnăscută a omului. Dar ea poate fi reprimată, iar la noi nu e educată, civilizată.

A.Ș.: Vă dau un exemplu: azi-dimineață stăteam liniștit și încercam să mă concentrez. Sună telefonul. Poate e un mesaj important; ridic și aflu că cineva vrea să îmi rosească timpul și e chiar obraznic și mă enervez, dar nu mă opresc aici. Toată dimineața am continuat să discut imaginar cu acest individ: „Să nu te mai prind că mai îndrăznești...” etc. Iată o expresie a unui sentiment negativ care mă consumă, mă macină inutil. Ce rost are să reacționez? La ce bun? Sau aflu că X are o părere proastă despre mine. Reacționez imediat: cum de-și permite? Nici nu mă întreb că poate nici nu-i adevărat. Am un sentiment neplăcut care, în loc să dureze o clipă, mă



• Exerciții de grup. Foto: Nicu Cherciu

obsedează ore în șir. Dialoghez interior și această lipsă de control asupra emoțiilor îmi fură energia.

M.P.: În plus, emoțiile sînt întotdeauna... au o coloratură și morală. Or, eu am o observație interesantă și cam tristă despre cultura românească. Ea are multe dimensiuni. E obsedată de identitatea ei ș.a.m.d., dar n-are morală. Capitolul care lipsește, de pildă, cu desăvîrșire din istoria filosofiei românești este capitolul moralei. Noi nu avem o etică.

A.Ș.: Din cauză că emoția n-a mers la școală. E neșcolită.

M.P.: Da, neșcolită, ortodoxismul n-a reușit s-o educe, catolicismul e prea firav, pe urmă anii teribili și tragici ai comunismului, în care ni se cerea obiectivitate, iar nu emoție, în care emoțiile au fost reprimare. S-ar putea să fie ceva în legătură cu asta. Dar e foarte interesant ce-ați spus.

A.Ș.: Nu cred că e ceva caracteristic doar României. Educația occidentală a ignorat educația emoției.

Exercițiile care mă ajută să mă trezesc

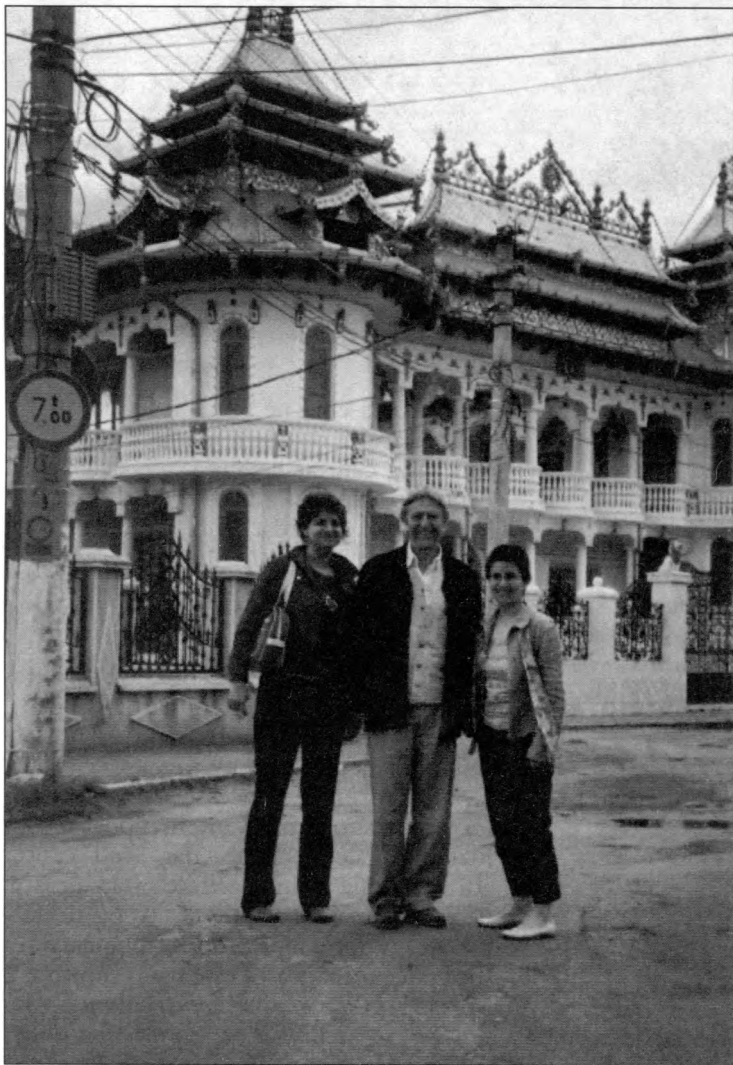
M.P.: Da. Vorbeam despre atelierul uimitor pe care l-ați făcut și despre apelul: înapoi la text. Adică, teatrul este o artă care are un anumit grad de precizie, nu? Spuneți-mi: cum vă începeți ziua? Vă începeți ziua printr-un exercițiu de concentrare, așa cum le-ați cerut actorilor?

A.Ș.: Mi-am dat seama la un moment dat că, dacă nu fac nimic, nimic nu se întîmplă. De ce am nevoie să mă reculeg, să spunem, di-

mineața? Pentru că doar așa ajung la o apreciere proaspătă. Pun stop deliberat unei experiențe și mă deschid spre o altă experiență, ca să intru în contact cu o altă energie. Am nevoie de o hrană diferită. E o alegorie orientală, despre un țăran care a uitat la început de săptămîină să-i dea ovăz calului și a fost surprins să constate marți cum calul lucra foarte bine, cu forță, cu putere, și deodată i-a venit ideea: „A, uite că merge bine și fără să-l hrănesc, de ce să nu economisesc!”. Nu i-a mai dat nici marți ovăz, doar apă. Miercuri, calul a lucrat la cîmp cu același elan, aparent ca și cum nimic nu s-a schimbat. Țăranul a zis: „Gata, am găsit soluția. Economisesc și mă îmbogățesc”. Joi, foarte bine. Dar sîmbătă calul cade mort. Și-atunci, m-am gândit că am nevoie de exerciții. În clipa în care mă scol dimineața, trupul meu începe să fie din ce în ce mai tensionat, neelastic, pînă ce chiar sculatul din pat devine o problemă. Am nevoie să fac ceva, nu pot să-l las așa. Și-am început să-i dau ovăz zilnic trupului, prin exerciții de tot felul pe care le fac. Deci, sînt exercițiile mele, pe care le inventez și care mă ajută să mă trezesc, să îmi readuc aminte că există o altă energie decît cea a somnului, și nu neapărat aceea a violenței străzii, ci o altă calitate, și există o altă inteligență pentru ziua care vine și cu care pot, dacă fac efort, să intru în contact. Depinde exclusiv de mine să respir altfel aerul, chiar și în condițiile de poluare acută în care trăiesc la New York sau la Paris, sau București; dacă inspir aerul cu o anumită intenție, există ceva bun. În aer există un oxigen bun pe care pot să-l extrag. Deci, în toate există ceva bun, dar ca să pot să simt asta trebuie să vreau altceva de la mine, să fiu activ, să mă prepar. Așa cum sînt, moale, inert, leneș sau violent, frustrat, plin de invidie, nimic nu se schimbă. Viața nu mai îmi dă cadouri. Deci, exercițiile de dimineață sînt o preparare înaintea altei preparări, de a-mi pregăti ziua ca să înceapă și să se termine cu bine.

M.P.: Muncii foarte mult. V-am văzut aici muncind de dimineața pînă seara tîrziu și erați foarte punctual. De unde luați toată energia asta?

A.Ș.: Bunică-mea spunea un lucru înțelept, printre altele, că trebuie să respecti doar pe cel care muncește fără ca să aștepte aplauze, ci doar de dragul de a munci. De la ea am învățat asta.



• Cu Oana Radu și Ștefania Ferchedău în fața palatului țigănesc din Turda. Foto: M. P.

M.P.: *lot în legătură cu atelierul dumneavoastră. V-am văzut făcând interpretare pe text și încercând, printr-o maieutică foarte precisă, să vă conduceți cursanții, actorii...*

A.Ș.: Participanții.

M.P.: *... participanții la atelier, să-i conduceți spre imaginarea și înțelegerea situațiilor atât în dimensiunea lor individuală, cât și în dimensiunea lor istorică și socială. Totdeauna ați prins și contextul social. Mi s-a părut că aveți o profundă cunoaștere și înțelegere a naturii umane. Ce știți dumneavoastră despre om? Vorbiți-mi despre ce-ați descoperit și ce știți despre om?*

A.Ș.: Ceea ce nu știu despre mine însumi este ceea ce vreau să știu despre om, că pot să devin unul. Om, în sensul sacru, antic. Omul complet. Eu însă recunosc că sînt departe de a deveni un astfel de om.

M.P.: *Am înțeles. V-am auzit folosind, în mod repetat, cuvîntul „destin”. Vă rog să-mi vorbiți despre întâmplările care au intrat în destinul în biografia dumneavoastră și, apoi, despre ce gândiți dumneavoastră despre traiectoria unui om și despre firul roșu al destinului dumneavoastră.*

Teatrul – un loc care să mă apere

A.Ș.: Mă consider un norocos, pentru că după o copilărie extrem de cenușie, în anii cei mai crunți ai stalinismului, am mers instinctiv spre teatru ca înspre un loc de libertate și care să mă apere de viață. M-am dus spre teatru ca să evit viața, pentru că viața n-o puteam suporta. Iar teatrul mi-a dat această iluzie, a unei insule posibile, a unei insule a lui Prospero, posibile. Iar după aceea am avut alt noroc, să primesc această bursă, care a venit ca din cer, a unui teatru din America, La MaMa, să plec în State pentru 3 luni de zile. Și-am plecat pentru trei luni, necrezînd că voi rămîne, pentru că eram deja, de la vîrsta de 19 ani, mîsfătat și copil teribil al scenei românești. Am avut norocul să-l întîlnesc pe Peter Brook în prima lună la New York, după ce am făcut primul spectacol care a fost semnalat de *New York Times*, că un tînar român vine să ne șocheze în plin New York. Iar după aceea, după Brook, am înțeles că acest lanț al norocului nu va dura etern și că pentru noroc trebuie să plătești. Deci, am plătit prin efort, prin muncă, cum bine zicea bunica. Ca să te respecte cineva, trebuie să muncești. E singurul fel de a fi respectat cu adevărat. Restul nu depinde de tine. Hazardul, întâmplarea joacă un rol imens și decisiv. La cariera din operă am ajuns din întâmplare. Nu sînt un muzician de profesie. Vin din teatru, dar destinul a făcut ca să lucrez în operă și să mă simt foarte bine punînd în scenă muzica mai întîi și apoi cuvintele. Nici cariera de profesor la Columbia University nu mi-am plănuț-o, căci niciodată nu mi-am închipuit că am talent de pedagog.

M.P.: *Îl aveți în mod superlativ.*

A.Ș.: Nu mi-am închipuit. Mi-am descoperit o carieră de pedagog neștiind cum să conduc școala de teatru, fără să mă aștept vreodată că voi putea să învăț ceva pe alții, pentru că eu însumi nu cred că știu mare lucru. Deci, cum poți să-i înveți pe alții, cînd eu mă întreb tot timpul dacă știu ceva? E ridicol. Și-n același timp conduc această

catedră de 13 ani și se pare că am destul succes, pentru că mi s-a dat *tenure*, titlul permanent pe viață. Destinul a vrut să am doi copii la o vîrstă destul de înaintată, ceea ce nu am plănuț că voi avea. Nu credeam că voi avea copiii mei. Aveam impresia tot timpul că sînt un tată de familie printre actori, alături de care mă simțeam un fel de frate mai mare sau părinte, după caz. Și cînd am avut copiii mei, nu eram pregătit să fiu tată – ca și alții, nu avem specializarea în profesia de a fi tată; e ceva care iarăși trebuie să înveți din experiență. Deci, am făcut, ca și alții, imense greșeli; încerci și greșești și din greșeală înveți. De-seori copiii mei au fost dezamăgiți că nu sînt cu ei destul acasă și că sînt în altă parte, lucrînd în Europa cînd ei aveau nevoie de mine acasă în America. Asta presupune că nu am fost întotdeauna un tată bun. Dificultatea de a avea o profesie internațională, la cel mai dur nivel de competiție internațională, și de a fi, în același timp, un părinte devotat e o dilemă greu de rezolvat. Dar am avut grijă să le dau copiilor tot ce e mai bun și, evident, școlile private au fost extrem de costisitoare.

M.P.: *Sîntem încercați...*

A.Ș.: Am convingerea fermă, intuitivă, că tot ce ni se întîmplă, chiar cînd pare complet hazard, e intenționat. Sîntem încercați pentru ca să vedem cum putem să răspundem testului. Tot ce ni se întîmplă poate să devină o ocazie pentru a ne dezvolta. De exemplu, pentru cineva care are enorm de mulți bani, succes și nu are absolut deloc *neliniștea* zilei de mîine... Încercarea pentru el este de a-i înțelege pe alții care suferă, de a deveni umil. Nu-i mai greu decît pentru cel care... care cerșește la colțul străzii? Poate cel care cerșește este mai avantajat în sensul ăsta, e mai aproape de îngeri.

M.P.: *Există, în Aristotel, conceptele de „norocul cel bun” și „norocul cel rău”. Cele două fețe ale medaliei, ale destinului, nu? Destinul bun, destinul rău. V-am auzit vorbind de încercările în bine și în rău. Nu? Pentru că poți să cazi în ispită... Poate fi...*

A.Ș.: Cînd am succes la operă sau la teatru, învăț mult mai puțin decît atunci cînd am o nereușită. Cînd eșuez mă doare mai tare, sufăr mai mult, dar învăț ceva. Cînd am succes sau mi se spune: Dumneavoastră sînteți un vrăjitor...

M.P.: *Da, sînteți.*

A.Ș.: Dar asta nu mă ajută, pentru că știu că nu sînt. Dar, dacă mi-ați spune ceva cu un ochi critic, asta m-ar pune pe gînduri, în loc să îmi faceți un compliment așa de neremitat ca acesta.

M.P.: *E un compliment absolut meritat, vă rog să mă credeți.*

A.Ș.: Dar nu mă simt bine, cum nici medalile sau premiile nu-mi spun mare lucru. Perspectiva de a primi un *honoris causa* mă sperie. În clipa în care calc într-o băltoacă și mă stropesc pe pantaloni, mă trezesc...

M.P.: *Da, înțeleg.*

A.Ș.: Destinul, că m-ați întrebat despre destin și răspund foarte întortocheat – destinul îmi dă semne, chiar prin mici întâmplări, ca să înțeleg eite ceva despre scopul mai larg al vieții. Ca și labirinturile prin care trece eroul din basm pentru a ajunge să înțeleagă.

M.P.: *Ați început să întrezăriți, să aveți?...*

A.Ș.: Evident, sînt și la vîrsta la care ar trebui să înțeleg ceva, pentru că dacă nu înțeleg nici după 60 de ani, atunci cînd voi mai înțelege?... →

„am mers
instinctiv spre
teatru ca înspre
un loc de libertate
și care să mă apere
de viață“

M.P.: *Aveți 60 de ani? Mulți înainte!*

A.Ș.: În acest act trei al vieții, cred că e momentul, dacă se poate, să culegem roadele. Și a vedea de fapt că toate obstacolele care ni s-au pus în cale sunt de fapt ocazii bune ca să înțelegem. Dar problema e că privim totul prin prisma negativității, în loc să vedem mai detașat și să aplicăm înțelepciunea socratică atît cît putem.

M.P.: *Dumneavoastră, dacă ar fi să împărțim oamenii în partea luminii și în partea umbrei, dumneavoastră sînteți de partea luminii. Încercați să construiți, să vă construiți personalitatea, să construiți un spectacol, să construiți în teatru, știind foarte bine că există umbra și știind foarte multe despre interiorul beznii.*

A.Ș.: Dar știu că pot să văd lumina. Citiți-l pe Dostoievski. Cel mai mare dintre autorii întunericului, care este Dostoievski, a înțeles întunericul din perspectiva luminii; în celulă prizonierul vede fereastra și ni se

„teatrul mi-a dat
această iluzie,
a unei insule
posibile, a unei
insule a lui
Prospero, posibile“

amintește că există o speranță acolo sus, printre gratii, unde apare lumina. Evidența este extraordinară.

M.P.: *Asta e frumos. M-ați impresionat... Sînt multe lucruri care m-au impresionat la dumneavoastră. De pildă, că vă raportați la om, fie că e actor, fie că e omul pur și simplu, omul luat generic, nu numai prin prisma rațiunii, ci faceți mereu apel la intuiție, la sensibilitate, la imaginație, la corp, la comunicare. V-ați gîndit vreodată, aveți cumva articulată interior o anumită concepție clară despre ce este omul? Numai dacă v-ați gîndit.*

A.Ș.: Omul sînt eu. Dar sînt mult prea neșcolit, sînt, și nu mi-e jenă să o spun, sub nivelul a ce aș dori să fiu. Să fii un om este un ideal foarte înalt. Toate religiile vorbesc de această evoluție posibilă, dar greu de obținut. Înțeleg foarte puțin, un cîrmepei din



• Andrei Șerban cu Delia Marga, Andrei Marga, Liviu Malița și Ion Vartic. Foto: M. P.

→
ceea ce ar trebui să înțeleg, înțeleg că sînt aici ca să servesc și altceva, să fiu util unei alte cauze decît, simplu, să-mi fie mie bine și atît.

M.P.: *Asta e frumos.*

A.Ș.: Și, dacă pot să servesc pentru altceva decît să mă servesc pe mine însumi, dacă pot să servesc vieții prin teatru sau, simplu, să-i fac fericiți pe cîțiva actori în lucru sau pe un spectator într-o seară, sînt pe o pistă bună. Pentru ca un curent vital de energie să treacă prin mine, e inutil să pierd timpul prin a da vina pe alții, prin a fi negativ, prin a fi amar, și de ce? pentru că prin a fi frustrați ne blocăm circuitul energiei de o altă calitate să treacă prin noi, al unei energii fine, ușoare, transparente. Spre această transparență tind, nu am nimic transparent în mine așa cum sînt, fără efort sînt mediocru, greoi, mă simt prea mult legat de un magnetism care mă trage în jos și simt nevoia de ușurință.

Problema morală

M.P.: *Înțeleg, domnule Andrei Șerban. Problema morală e o problemă importantă pentru dumneavoastră?*

A.Ș.: Trăim într-un moment de confuzie morală, de haos, fiindcă biserica, începînd cu cea catolică, ne dă exemple greu de digerat. Uitați-vă ce se întîmplă cu prostituția copiilor în biserica catolică în America, cît de îngrozitor de jalnic moral. Care este exemplul moral la care poți să te uiți cînd vezi ce se întîmplă în biserică? Politicienii sînt la fel de imorali, de mincinoși. În afară de Nelson Mandela, nu găsesc nici un politician în ultimii 50 de ani spre care să mă uit cu respect, cu admirație, pe care să-l numesc erou. Mandela este exemplul unui om care a suferit ani și ani de zile în pușcărie, dar de o integritate totală. A ieșit, a căpătat puterea, dar nu a folosit-o pentru a se răzbuna, ci pentru a reuni o țară dezbinată, de a-i ajuta pe ceilalți, chiar și pe cei care l-au închis și pe care nu i-a urît...

M.P.: *Folosiți un criteriu cristic: n-a urît.*

A.Ș.: N-a urît. Iată un exemplu moral. Mulți nu mai știm ce este morala, am pierdut orice busolă.

M.P.: *Dar o simțim, nu?*

A.Ș.: O simțim. De exemplu, să luăm România. Exemplul celor trei sărmani ostatici. I-am văzut din întîmplare la o conferință de presă imediat după ce au fost eliberați. Văzîndu-i pe acești trei și neștiind nimic despre ei, pentru că eu veneam din America, unde nu s-a scris nimic despre ei, eram foarte curios să aflu ce s-a întîmplat cu ei, ce a fost adevărat sau n-a fost adevărat. Deci, îi vedeam în fața mea, le vedeam fețele foarte crispate, miinile tensionate în mișcări, și-i vedeam pe tinerii ziariști din sală, colegi de-ai lor, care le puneau întrebări dure, extrem de neplăcute și de agresive. Și mă gîndeam: Doamne Dumnezeule, eu mă așteptam ca acești tineri să fie primiți ca niște eroi, și sînt primiți cu o suspiciune imensă de colegii lor de generație, de cei mai tineri. Deci, ideea asta, care m-a frapat adînc, este faptul că și eu aveam în subconștient o nevoie continuă de eroism, de a găsi exemple eroice. Și doream să cred că acești trei vor reveni ca eroi. Și ce mare deziluzia provocată de întrebările fără răspuns ale ziariștilor. Cum nici pînă azi nu se știe adevărul despre '89, ideea aceasta a minciunii, a suspiciunii

la nivel național de conștiință este ceea ce distruge orice posibilitate de încredere și, odată cu ea, de evoluție adevărată spre lumină. Despre asta e vorba.

M.P.: *Numai că și în Biblie problema se pune la fel, nu? Dumnezeu zice: voi salva Sodoma și Gomora dacă găsesc 10 dreți. Poate că nu trebuie să găsim puritate și exemplaritate la nivel colectiv, ci la nivel individual.*

A.Ș.: Asta vreau să spun. Dacă aș vrea să spun în România: dați-mi 10 oameni la care să mă uit ca înspre sus, nu știu care sînt acești 10 oameni. Poate că sînt în mănăstiri, în munți, retrași, și noi nu-i știm. Dar între intelectualii noștri de faimă, între artiștii noștri de faimă, între politicienii noștri, nu cred că voi găsi 10 oameni. Dumneavoastră știți 10 oameni?

M.P.: *Nu știu, trebuie să mă gîndesc la problema asta. Cu Anton Dumitriu am mai discutat asta. La un moment dat, cînd cunoscusem cam pe toată lumea, mi se părea că nu mai am pe cine să admir. Dar pe urmă s-au ivit alți oameni. Viața are capacitatea asta extraordinară de a se reînnoi și, pe măsură ce se reînnoiește, vin alți oameni, uneori din alte domenii decît cel cultural, intelectual, creator. Vin oameni din alte domenii pe care-i poți admira. Și, cîtă vreme mai există oameni pe care să-i admiri... Uite, vă cunosc pe dumneavoastră și vă admir pentru seriozitatea extraordinară și pentru faptul că n-ați trîșat nici o clipă în munca pe care ați făcut-o la teatru. Puteați foarte bine să trîșați. N-ați trîșat nici o clipă. Tot apropo de teatru, vă întreb: ați spus așa: „Am plecat din viață înspre teatru, pentru că viața era cenușie și urîtă în timpul stalinismului...”*

A.Ș.: Ca să mă refugiez... Să fug de viață.

M.P.: ... ca să mă refugiez. Dar mie mi s-a părut că ce faceți acum este o încercare de-a prinde în teritoriul artei, al spectacolului, de-a prinde viața întreagă.

A.Ș.: Ei bine, mi-au trebuit 40 de ani ca să ajung aici. Am trăit 40 de ani pe o insulă a lui Prospero și după 40 de ani mi-am dat seama că răspunsul nu va fi niciodată pe insulă, că trebuie să revin în oraș, în lume, în mijlocul vieții, nu în insulă, ci în viața de fiecare zi.



• Marta Petreu. Foto: Ion Vianu

... E timpul să revin în viață...

M.P.: Nu în Grădina Edenului, ca să folosesc simbolul biblic, nu în mănăstire, nu în turnul de fildeș.

A.Ș.: În mijlocul Oborului, în mijlocul Pieței Amzei, în mijlocul vieții, acolo. Dar fără negativitate, dacă se poate, ci cu dragoste față de ce voi întâlni. Doar așa pot fi surprins la cel mai obișnuit nivel al normalității, pot să găsesc generozitatea, frumusețea, înțelepciunea, chiar în piață. Dacă aș putea, atunci nu m-ar supăra nici urâtul, vulgarul, grotescul cotidian al vieții. Dar nu sunt capabil de o astfel de atitudine. Cum ajung pe stradă, devin la fel de violent ca și cel ce mă agresează fără să vrea. Revin des pe aceleași străzi, unde urmez pașii copilăriei. Eram slab, pricăjit, speriat, tras zilnic de perciuni de profesorul de la școala elementară. Securitatea ne vizita des de acasă, eram terorizat de atmosfera stalinistă a copilăriei și fiindcă îmi era frică și de umbra mea am fugit spre teatru. Și, după 40 de ani, am înțeles că, deși nu am scăpat de angoase, prin teatru am început să iubesc viața și să nu mai îmi fie frică să o confrunt.

„trebuie să revin în oraș, în lume, în mijlocul vieții, nu în insulă, ci în viața de fiecare zi“

Familia

M.P.: Vreți să-mi vorbiți despre familia dvs.?

A.Ș.: Mama a fost profesoară, a făcut Literele și Filologia la maici, o educație destul de riguroasă. Tatăl a lucrat în diplomație, apoi la banca regală, după aceea și-a pierdut toate slujbele și s-a gândit că din fotografie poate să susțină familia. Și a devenit fotograf, unul din fotografii cei mai cunoscuți ai țării, a primit numeroase medalii internaționale și a fost pentru mulți ani președinte al asociației fotografilor. Dacă am un talent vizual, de la el îl am.

M.P.: Copiii dumneavoastră ce moștenesc de la dumneavoastră?

A.Ș.: Cu băieții mei e mai complicat, pentru că am încercat totdeauna să-i țin în afara de teatru... Deși în timpurile vechi, în Evul Mediu, generație din generație, copiii continuau să fie cizmari pentru că și bunicul și străbunicul lor au fost cizmari. Și în teatru: în teatrul Nô, japonez, copiii, la 3-4 ani, începeau să învețe tehnicile de joc Nô ca să

continue tradiția tatălui și a teatrului. Dar pentru noi tradiția teatrului nu mai există, nu mai știm ce preluăm și ce trebuie continuat. E o tradiție pe care o reinventăm așa cum putem, zilnic. Am pierdut orice legătură cu tradiția adevărată. De ce să-mi oblig copiii să continue o tradiție pe care nici eu însumi n-o cunosc? Deci, i-am lăsat liberi, într-o societate liberă, cum e aceea americană, să-și găsească ce vor ei. Nu i-am forțat să mă urmeze. Și, practic vorbind, în teatru mori de foame oriunde în lume, în afara de cei puțini care au noroc.

M.P.: Cum îi cheamă pe copiii dumneavoastră?

A.Ș.: Anthony și Nicholas.

M.P.: Și cum sînt?

A.Ș.: O combinație de sensibilitate și fragilitate, dar în același timp au o determinare pe care eu nu am avut-o în copilărie. Un amestec promițător. Au o fragilitate pe care au moștenit-o de la mine, cred; eram vulnerabil și extrem de naiv. O au și ei. Și-n același timp au o încredere pe care le-am dat-o și eu, dar și mama lor, sentimentul că sîntem de partea lor și-i vom ajuta în tot ce vor face. Ca părinți, cred că singurul lucru pe care putem să-l dăm copiilor este acesta: încrederea că orice vor face vom fi cu ei.

M.P.: E grozav.

A.Ș.: Și dacă veți fura, dacă veți face un lucru oribil, vă vom iubi și vă vom înțelege. Preotul meu, părintele Cazacu, de la Biserica Bătușe din București, mi-aduc aminte că îmi spunea că să-ți iubești copiii, să-ți iubești părinții este prima datorie sfântă și chiar dacă mama ta a fost o tîrfă trebuie s-o iubești, pentru că ți-a dat viață.

M.P.: Dumneavoastră sînteți din România, soția dumneavoastră este din Germania, am înțeles...

A.Ș.: Fosta mea soție, sîntem divorțați acum.

M.P.: Se întîmplă.

A.Ș.: Am rămas prieteni. Sau poate e cam mult spus. Avem o relație cordială.

M.P.: Sigur, normal. Copiii dumneavoastră sînt americani și înțeleg că veți merge să-i întâlniți la Viena. Vorbiți-mi încă puțin despre

copiii dumneavoastră și despre germana lor minunată.

A.Ș.: Germana lor... Da, pentru că au învățat-o de la mama lor, care este o aristocrată dintr-o veche familie de Westfalia, au învățat o germană nobilă, medievală, și de cîte ori merg în vacanță, vara, la rudele lor, în jurul unui castel în Bavaria, ei vor să joace fotbal cu sătenii din împrejurimi. Se creează mult zgomot: „A, au venit americanii la noi“, căci sînt o senzație în sat, dar sătenii se miră de cîte ori îi aud vorbind, pentru că vorbesc o germană atît de elevată și atît de demodată, încît copiii nemți, vorbind o germană de toate zilele, sînt uimiți de anacronismul copiilor de la New York folosind germana veche, aristocrată a mamei. Unul din motivele pentru care nu am insistat ca ei să învețe românește... cine știe ce s-ar întîmpla acum?

19 iunie 2005, Cluj

Interviu realizat de
MARTA PETREU

Atelierul teatral din 8-19 iunie
a fost organizat de parteneriatul
„Ecumest“ – Teatrul Național din Cluj.

Amintiri imagine

Andrei Șerban

În loc de prolog

Nu știu de ce vreau să scriu o carte, dar simt, la fel ca atunci când încep să lucrez la o piesă, că trebuie, că am nevoie să încep.

Spre deosebire de un scriitor, care creează în singurătate, în teatru suntem obligați să facem apel unii la alții. Alții depind de mine și eu de ei, faptul de a fi în relație cu ei îmi dă forță. Ca regizor, nu știu exact care este rolul meu, știu doar că pasiunea mea face parte dintr-o căutare colectivă, că, în termeni poetici, și eu contribuie la focul să fie aprins. Dar uneori, lucrând în teatru, deși am nevoie să fiu cu alții (și ce beneficiu că, fiind cu alții, fără să-mi dau seama mă simt mai puternic!), după un timp observ totuși și tendința opusă: o nevoie de singurătate. Plec de câte ori am ocazia după o premieră la cabana mea din pădure din nordul statului New York, spre Canada. E construită din lemn și cu ferestre mari, ca să dea senzația că pomii își încolăcesc crengile deasupra patului meu, căci tot ce văd când mă trezesc sunt frunze și cer. De câte ori mă retrag acolo, în liniștea desăvârșită, trăiesc un sentiment adânc de recunoștință și uneori am dorința de a comunica și altora ce simt și atunci realizez această dublă nevoie, care mă caracterizează: să fiu singur și în contact cu alții. Ideea de a scrie mi-a venit astfel firesc, respirând aerul pur al pădurii, simțind că sunt extrem de norocos să fiu acolo, la fel de norocos că am avut cu o zi înainte o premieră la care am lucrat cu pasiune. Deși fericit, ceva rămâne totuși agitat înăuntru. Ca și cum datoriez ceva cuiva. Altora? Mie însumi? Intenția de a scrie a pornit de aici.

În căutarea unui titlu

Parafrazându-l pe Brook, aș putea intitula această carte *Amintiri imagine*. De ce imagine? Pentru că, scriind, risc să relatez lucruri care nu s-au întâmplat exact așa cum le descriu, dar pe care imaginația, încercând să compenseze golurile memoriei, le va face să pară reale, căci, ca și în teatru, ea exercită o forță vitală irezistibilă.

Dacă vreau să înțeleg parcursul meu în timp, prima condiție ar fi să fiu sincer cu mine însumi! Dar nu e atât de simplu: îmi e mult mai ușor să fiu sincer cu alții, cu un actor de exemplu: nu mi-e deloc greu să-i arăt lui când ceva nu e adevărat. Am dezvoltat un obicei „profesional” care mă protejează, căci vorbind altora despre ei înlătur gândurile incomode despre mine. Oare aș putea să înving pentru câtva timp această „boală profesională”? Dar chiar presupunând că aș reuși, cât de mult voi putea conta pe precizia memoriei mele, când sunt notoriu printre actori că nu pot să memorizez exact nici măcar replici dintr-o piesă cunoscută de toată lumea, ca *Hamlet*, chiar atunci când lucrez la montarea ei, iar la operă sunt intimidat când văd un dirijor care conduce fără partitură o întreagă operă, pe când eu...

Atunci ar trebui poate să încerc să-i conving pe cei de la Editura Polirom, cu care am

deja un contract, să restituie prețul cărții tuturor cititorilor nemulțumiți că nu e vorba de o autobiografie autentică, ci de una semifictivă?! Dar mă îndoiesc că ei vor fi de acord.

Oricum, promit că, imaginată sau adevărată, cartea va încerca să-mi clarifice mie drumul parcurs, în speranța că va servi poate și altora, în special celor tineri, în căutarea drumului lor.

Un alt titlu ar putea fi: *Un echilibrist între două lumi*. Un bun prieten, Basarab Nicolescu, a încercat pentru un timp, dând dovada unei răbdări unice, să mă convingă să scriu o carte, oferindu-mi chiar un contract cu o importantă editură pariziană, unde el conducea o colecție. Nu eram încă destul de pregătit să scriu, dar mi s-a părut nostim titlul și, gândindu-mă mai atent, chiar corespunzător situației mele. Adevărat, mă simt ca între două lumi: am trăit cea mai mare parte după plecarea din România între două continente, am lucrat (cel puțin în ultimii 20 de ani) între teatru și operă, am montat spectacole care m-au marcat în mainstream și în avangardă, oscilând continuu între tradiție și experiment, pe scenele mari ale lumii sau în ruine și subsoluri, în căutarea neobișnuitului; dedicat cercetării teatrale pentru a găsi un limbaj proaspăt, ca apoi să extind concluziile experimentului unui public larg. Mă aflu între două lumi, jonglând o carieră de regizor și una mai nouă de profesor, la Columbia University din New York, orașul unde am locuit cel mai mult după București, între o viață de familie în contrast și deseori în conflict cu una de artist comis-voiajor, între două avioane, între isterie și liniște, între a vrea să pun stop carierei internaționale, pentru a lucra cu ușile închise, într-o atmosferă de laborator, și tentația de a continua să fiu în centrul atenției publice. Și pentru că trăiesc zilnic în realitatea vizibilă a vieții, dar și în alta, mai puțin vizibilă, pe care nu pot s-o numesc, sunt, într-adevăr, un echilibrist între două lumi.

Alegerea titlului, oricare ar fi el, nu mă salvează totuși de panica paginii albe și de noutatea senzației de singurătate.

Prietenii la nevoie

Toți prietenii care mă încurajează la scris îmi spun că începutul e cel mai greu, dar că după aceea cartea va părea că se scrie singură. Neavând experiența profesională de scriitor, ca să-mi ușurez responsabilitatea unei îndeletniciri pentru care nu am calificare, am chemat în ajutor doi prieteni vechi, Ana Maria Narti și Biță (George) Banu, care nu numai că au acceptat generos să-mi fie consilieri de drum, dar și-au asumat și un rol activ, angajându-se cu mine în conversații, pe care le-am avut împreună între Stockholm, Paris și La Palmyre, într-o vacanță pe coasta Atlanticului. Cu ajutorul lor am început să am un gust concret al scrisului, care e comparabil cu gustul acțiunii directe, fizice, într-o repetiție în teatru.

După șocul inițial al discuției cu ei, atât de necesar ca să depășesc starea de pasivitate și timiditate stângace în relație cu scrisul, cartea își va lua, sper, singură zborul. Dar pînă acolo drumul pare lung.

America...

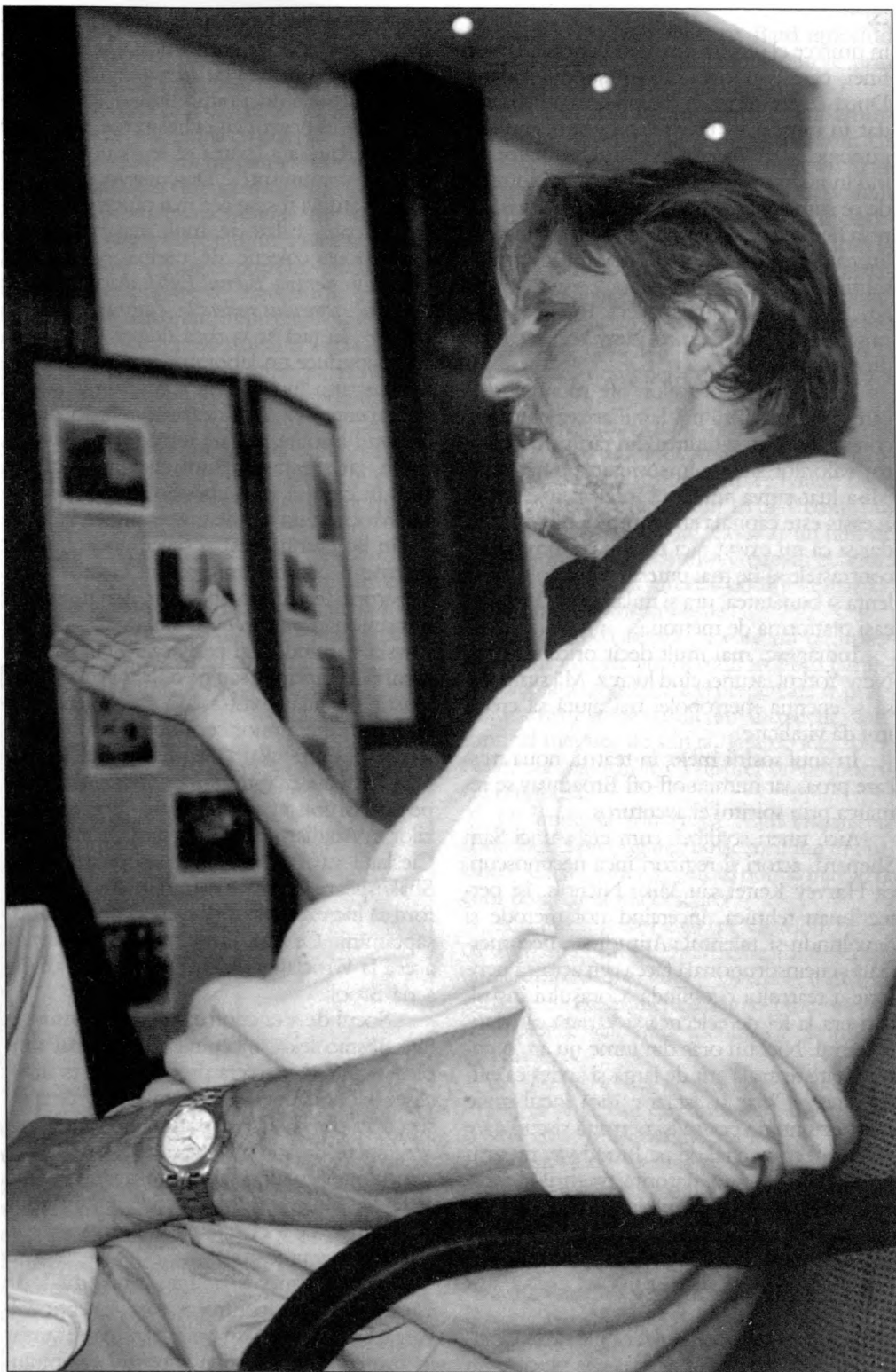
Într-o zi, aud la telefon vocea iritată a unui prieten, care îmi spune din senin: „Aha, pleci în America, și pe ascuns!”. Nedumeririi mele candidă îi răspunde: „Te faci că n-ai citit interviul din *România literară*?”. Ce se întâmplase era că tocmai atunci, în '67, la Praga avusese loc un congres de teatru, unde printre cei prezenți fusese și Alf Adania, un om de cultură remarcabil și de o mare delicatețe. Reîntors, el a publicat un interviu cu Ellen Stewart, directoarea teatrului La MaMa din New York, unde în final a întrebă-o dacă știe câte ceva despre teatrul românesc. „Am văzut la Zagreb un grup de studenți minunați și aș vrea să-l invit pe regizor [nu știa cum mă cheamă] să vină să lucreze la noi.” I-am spus prietenului meu că nici vorbă s-o fi întâlnit la Zagreb pe această faimoasă doamnă sau pe vreun membru al trupei La MaMa, ba chiar nici n-am putut să obțin un bilet la spectacolul lor. Am fost și mai uimit când, curînd după aceea, am primit o scrisoare scrisă de mînă, cu litere aprins violete, de la însăși Ellen, în care mă întreba dacă vreau să vin la New York, că ea va obține pentru mine o bursă a Fundației Ford pe o durată de 3 luni. Tot ce a urmat a fost un șir de peripeții de un absurd previzibil cu autoritățile române, care mai întîi mi-au spus să înțeleg că acum nu prea e momentul să plec, datorită tensiunilor internaționale, că e o situație delicată între Uniunea Sovietică și America. „Dar ce să le spun celor de la Ford?” „Spune-le că ești ocupat și ai și un tratament medical de terminat. Mai amîină, fii înțelegător.” Evident că nu am fost și, relatîndu-i lui Ellen că mi se pun bețe-n roate, m-a anunțat că vine la București, ca să participe la un congres al Institutului Internațional de Teatru.

Mă aflu printre sutele de persoane care așteptau la aeroportul Băneasa sosirea avionului PAN AM. Ieșind din vama, Ellen a privit scurt mulțimea și s-a îndreptat cu toată siguranța direct spre mine. Am recunoscut-o ușor, deși nu o văzusem niciodată, căci felul ei excentric de a se îmbrăca o făcea inconfundabilă. Ca toți cei care o întîlnesc pe Ellen, am fost imediat captivat de originalitatea care o caracterizează, de la extravaganta pestră a culorilor pe care le arborează pînă la accentul ei creol, la umorul și inteligența ei diabolică. „Hi, Andrai! [nici pînă azi nu mi-a pronunțat numele corect]. Hi, baby!” Nu am avut timp să mă gîndesc de unde a știut ea că sunt eu, ca să vină drept spre mine, pierdut cum eram în mulțimea celor care așteptau! Ani mai tîrziu, mi-a mărturisit că de fapt nici nu-mi văzuse spectacolul atunci, la Zagreb, dar că ne-am întîlnit la cantina studențească a festivalului. „Îmi aduc aminte că ți-am atins umărul și am simțit the vibes, și

atunci, pe loc, am știut cine ești și că ne vom reintîlni curînd în lucru.“ Relatez asta ca să arăt că Ellen e o persoană cu totul aparte, suspectată că ar avea puteri de vrăjitoare, ceea ce s-a confirmat miraculos cînd, în drumul spre oraș, spunîndu-mi că nu mi s-a dat pașaportul pentru că vor să fie trimis altcineva în locul meu, ea a cerut să ne oprim la Casa Șcînteii și, fără să fie anunțată, a intrat pe lîngă gărzile de serviciu, care, ciudat, nu au oprit-o. Habar nu am cum și cu cine a ajuns în contact, dar o oră mai tîrziu, Ellen a revenit în stradă, unde o așteptam agitat. „Baby dear, sunt foarte mîndră de mine! Nu mă întreba ce s-a întîmplat, dar i-am vorbit românește lui Popesco-God, era acolo cu alții, și i-am convins; într-o săptămînă vei avea pașaportul!“ Nici pînă azi nu am reușit să aflu ce s-a petrecut cu adevărat. Dacă a vorbit românește sau păsărește nu voi ști, dar într-o zi splendidă de octombrie, cu o valiză în care aveam cîteva cămăși și haine pentru o scurtă ședere, am ajuns la aeroport, unde Domnul Botta a apărut pe neașteptate, la 7 dimineața, să se alăture familiei și prietenilor veniți să-mi ureze drum bun. Mi-am luat rămas-bun de la mama, pe care (crezînd că voi reveni acasă după 3 luni) nu știam că nu o voi mai revedea; l-am strîns în brațe pe tata; mi-am îmbrățișat prietenii, în special pe Lucu Andreescu, cel mai pur și fidel; a venit rîndul Domnului Botta: într-o îmbrățișare de ultimă clipă, care a durat parcă o eternitate, am simțit că acest om îmi transmite fiorul unui sfîrșit care devenea iminent. Avea în el radarul unei sensibilități adînci. Nu știam că nici pe el nu-l voi mai revedea. Dar și metaforic vorbind era un sfîrșit: odată cu decolarea avionului, pentru a face loc unui nou început, un ciclu al vieții mele trebuia să se închidă.

Avionul KLM a ajuns la New York cu o întîrziere de peste 4 ore și, cînd am trecut de pașapoarte, m-am trezit undeva într-un talmes-balmes de culturi: aeroportul plin de lucrători negri, care aruncau în forță bagajele pe banda rulantă, asiatici și portoricanii îndrumîndu-ne spre ieșire ori gesticulînd și făcînd ordine, amestecați printre ei cîțiva albi vorbind în viteză o limbă pe care doar pe alocuri o recunoșteam că ar fi engleza. Aveam doar un singur geamantan cu cîteva lucruri ca să-mi ajungă pe durata de trei luni a bursei Fundației Ford. Nu știam cine mă așteaptă la ieșirea din Kennedy, dar îmi închipuiam că ori Ellen Stewart, ori un reprezentant al Fundației va fi acolo. Ies și caut, în aglomerația infernală a celor care așteaptă fiecare pe cineva, să văd un semn prietenos. Nimeni. Mă îndrept spre ghișeu KLM și, în engleza mea aproximativă, întreb dacă cineva a întrebât de mine. Mi se răspunde: „Oh, sigur că da! A fost un domn care v-a așteptat ore în șir, dar care tocmai acum a plecat, căci avea o întîlnire importantă în Manhattan“. Am pus geamantanul jos și am încercat să uit de singurătate în iadul din jur, unde toți se îmbulzeau spre taxiuri, avînd destinații precise, pe cînd eu nu aveam nici o adresă, iar buzunarul îmi era gol. Mi s-a părut că am stat așa o bună vreme, suspendat în timp, dar nici nu trecuseră 5 minute cînd cineva mă bate pe umăr: „Are you the Ford fellow?“ Numele lui era Jules Weiss, era directorul administrativ al La MaMei și șansa mea s-a datorat unui pachet de țigări pe care Jules îl uitase pe teșgheaua companiei KLM...

„Welcome to America! Bine că te-au lăsat să ieși din România aia, după cîte peripeții mi-a spus Ellen că ai avut acolo!“, îmi spuse



• Andrei Șerban la Clubul Casei Universitarilor din Cluj, 12 iunie 2005. Foto: M. P.

Jules, vorbindu-mi englezește cu încetinitorul, la cererea mea, ca să-l pot înțelege.

În drum spre Manhattan, Jules îmi explica de ce Ellen nu a putut să mă întîmpine, că era la San Francisco, la premiera unui nou musical, pe nume *Hair*, despre care se zvoinea deja că va revoluționa entertainmentul american, și, cum regia era a lui Tom O'Horgan, unul din regizorii La MaMei, Ellen trebuia să fie prezentă. „Tom O'Horgan“, mi-am amintit, „nu el fusese la Zagreb și văzuse spectacolul nostru studentesc cu *Turmul Eiffel*, atunci cînd și La MaMa era invitată în festival!“ Jules îmi spune, vrînd să mă flateze, că el aprecia artiștii, punîndu-ne pe O'Horgan și pe mine în aceeași categorie. Venind vorba de hotel, căci ne apropiam de oraș, aflu că mi-a „rezervat un loc mai special, un hotel mai de «artiști», căci vreau să vă simțiți bine din prima zi la noi. Se cheamă Chelsea Hotel, e pe strada 23, tocmai ajungem“.

Intru în lobby și, după tradiționalul „See you later“, Weiss pleacă în viteză, fiind întîrziat la rendez-vous, iar eu, încrezător că mă aflu printre *ai mei*, adică printre artiști, întorc

relaxat capul și ce văd? O imagine demnă de *Satyricon* al lui Fellini. Era Andy Warhol cu echipa sa de turnare a filmului *Chelsea Girls*, care se instalaseră pentru un timp chiar în Chelsea Hotel. Ca să ajung la recepție, a trebuit să mă strecor printre fantome cu aer uman, sau așa mi se păreau atunci, venind din dulcea și blajina atmosferă boemă sofisticată de la Capșa sau chiar din cercurile mai aventuroase ale barului Berlin, nu mi-am imaginat că în fața nasului meu se perindau travestiți cu părul lung vopsit și pe tocuri de-o șchioapă sau femei îmbrăcate în bărbați, fumînd marijuana și sărutîndu-se în plin lobby. Camera pe care mi-o rezervase dragușul de Jules era la etajul doi și, cum el era sensibil față de modestia financiară a artiștilor care vin nu de pe Broadway, ci de dincolo de Viena, mi-o alesese pe cea mai ieftină, cu baie pe hol. Din nevoia de a folosi urgent toaleta, după atîtea șocuri în succesiune, m-am repezit pe coridor să găsesc the Men's room. Deschid ușa și ce văd? Un tip căzut lat peste chiuvetă cu o seringă în braț atîrnîndu-i trist,

→

→ în timp ce el respira din greu beneficiile morfinei, care își făceau efectul supradozajului. După ce am alarmat recepția, m-am baricadat în cameră și, privind pe geam ziarele și gunoaiile care zburau în vîntul toamnăteac vîind în nopți peste strada 23, m-am întrebat de ce sunt acolo? Spre deosebire de Paris, care la fiecare colț îți solicita atenția cu un detaliu cald și primitor, New Yorkul îmi dădea sentimentul opus: „Jeși afară“, părea să spună, „nu e nevoie de tine aici“. Parisul e făcut ca să te bucuri de frumos, New Yorkul e făcut din simț practic.

Fiind la sfîrșitul anilor '60, momentul în care am început să mă familiarizez cu orașul corespundea cu zgîlțirea din rărunchi a tuturor valorilor stabile în societatea americană. Mi-a luat cîțiva ani ca să înțeleg nu doar că aceasta este capitala emigranților de oriunde, dar și că nu există nici un loc pe lume unde contrastele să fie mai puternice ca acolo. Violența și bunătatea, ura și mila coexistă pe aceeași platformă de metrou.

Îndrăgesc, mai mult decît orice alt oraș, New Yorkul, atunci cînd lucrez. Mă simt acasă și energia metropolei mă ajută să creez, îmi dă vitalitate.

În anul sosirii mele, în teatru, noua mișcare proaspăt numită off-off Broadway se remarcă prin spiritul ei aventuros.

Aici, tineri scriitori, cum era atunci Sam Shepard, actori și regizori încă necunoscuți, ca Harvey Keitel sau Mike Nichols, își perfecționau tehnica, încercînd noi metode și devoltîndu-și talentul. Atitudinea necomercială și neinstituțională făcea din această periferie a teatrului o oglindă a orașului însuși, căci era la fel de eclectică și variată ca Manhattanul. Nici un oraș din lume nu are o comunitate teatrală atît de largă și activă ca off-off Bway. Chiar și astăzi e încă locul unde artiștii cu nume pot să își permită riscuri care în teatrul comercial de pe Broadway nu ar fi acceptate niciodată, datorită prețurilor exorbitante. În off-off se dezvoltă de 50 de ani încoace o tradiție sănătoasă cu ochiul deschis spre aventură, unde am avut și eu norocul să-mi încep cariera americană.

Dar în seara aceea mizerabilă de la Chelsea Hotel simțeam că acest oraș, pe care nu știam cît de mult aveam să-l îndrăgesc, îmi dădea palme pe post de bun-venit: vacarmul și confuzia de la aeroport, Andy Warhol și fantomele lui, morfinomanul leșinat în toaletă, ziare și gunoaie zburînd pe străzi...

„Îmi închipui că te-ai relaxat bine aseară“, m-a întîmpinat surîzătorul Jules cu dinții lui albi ca ai lui Frank Sinatra, a doua zi. În seara aceea am fost invitat să merg pentru prima oară la La MaMa, să văd un spectacol de music-hall neobișnuit. „O!“, „Wow!“, „Daarling!“, a fost laitmotivul simpaticilor artiști de culoare pe care Jules mi l-a prezentat în timp ce se încălzeau înainte de show. „Ai să lucrezi cu noi, *dabbling*?“, mă acostau făcîndu-mi cu ochiul. Am priceput că Jules le spusese despre intenția lui Ellen de a profita de bursa Ford pentru a-mi da să montez un proiect la La MaMa.

Două întîlniri esențiale

În America, două întîlniri au fost esențiale. Prima cu Grotowski. L-am întîlnit pe scările teatrului La MaMa. Eram pentru pri-

ma oară direct confruntat cu el. Îl mai văzusem vorbind cu ani în urmă la Wrocław, cînd eram în turneu cu *Turnul Eiffel* acolo, și mi se păruse atunci puțin bizar și excentric – îmbrăcat în negru, cu ochelari tot negri care îi acopereau fața (părea că se ascunde de lume, de comunism?). Descoperirea lui Grotowski atunci fusese cea mai puternică amintire din acea călătorie, mult mai importantă decît noua colecție de premii obținute la Wrocław pentru *Turnul Eiffel*, după premiile cu *Șeful sectorului suflute* la Zagreb, cu un an înainte. În țară se vorbea despre Grotowski că ar conduce un laborator experimental într-un spațiu închis, fără scenă, unde actorii fac exerciții ca să-și dezvolte tehnici de joc cu totul insolite, la care nimeni nu e lăsat să asiste, iar spectatorii sunt chemați doar din cînd în cînd să vadă spectacole neobișnuite. La Wrocław, un aer de mister plutea la intrarea în holul întunecat și sever, unde am fost convocați pentru întîlnirea cu Grotowski și cu actorii Teatrului Laborator. Am fost adînc impresionați să-l vedem nu doar pe Grotowski vorbind, ci și pe Ryszard Cieslak, actorul său principal, sau pe ceilalți actori, stînd liniștiți în fața noastră, după ce făcuseră o demonstrație a unor serii de exerciții de antrenament care ne-au tăiat respirația.

Cîțiva ani mai tîrziu, am citit o descriere pe care Brook a făcut-o despre vizita polonezilor în Anglia și efectul pe care Grotowski și Cieslak l-au avut asupra actorilor de la Royal Shakespeare Company, fiind invitați la Stratford să lucreze cu actorii englezi pentru două săptămîni. Ce am simțit noi în dimineața aceea la Wrocław era foarte similar cu ce descria Brook:

„Șocul de a te confrunța cu tine însuși în fața obstacolelor, începînd cu cele mai simple, șocul de a detecta propriile tale evadări, clișee și stereotipuri obișnuite, șocul de a sesiza ceva din resursele neatînse pe care le posezi, șocul de a fi obligat să te întrebi de ce ești actor, șocul de a fi obligat să recunoști că astfel de întrebări trebuie să ți le pui, în ciuda obișnuinței de a evita cuvîntul seriozitate în ce privește arta teatrală“.

Ce mă impresionase, văzîndu-l pe Grotowski, era controlul său excepțional. Părea, ca și Brecht, un politician foarte versat în strategia de a obține suportul regimului comunist. Dar comparația se oprește aici. Căci, spre deosebire de Brecht, sensul căutării la Grotowski era, în esență, profund mistic. Ascultîndu-l vorbind despre voiajurile sale în Est, studiînd tradiții vechi în India, China și Asia Centrală, mi s-a deschis și mie apetitul pentru călătorii de acest fel. Am fost impresionat să află că el a studiat la Moscova în plin stalinism, descoperind arhive inedite despre Stanislavski în ultima perioadă a vieții, cînd, negîndu-și sistemul bazat pe metoda „memoriei afective“, devenit celebru în toată lumea, a descoperit „acțiunea fizică“, inspirat de yoga și doctrine spirituale, cum avea să fie și Grotowski după el.

Ce m-a impresionat cel mai mult la Wrocław a fost să descopăr că Grotowski nu pune în scenă piese. El adapta texte clasice sub formă de montaje. Nu l-am întrebat de ce, dar explicația pe care mi-am dat-o a fost că astfel știa să scape de cenzură, căci „montajele“ lui fiind abstractizate, politrucii nu erau echipați să facă legături subtile. În tren, la întoarcere spre țară, ciocneam ouă de Paști și, odată cu Învierea, simțeam în noi o renaștere; vibrația Sfințelor Sărbători se prelungea în sentimentul primit de la întîlnirea cu acești

căutători teatrali mistici deghizați în comuniști militanți polonezi.

Și prin Grotowski l-am descoperit mai tîrziu pe Stanislavski cel autentic și misterios, după ce fusesem indoctrinat de așa-zisa „metodă Stanislavski“, denaturată și fals transmisă în institut.

Acum, la New York, l-am descoperit cu totul altfel. Simțeam că prezența lui emană o forță ieșită din comun. Grotowski era în plină glorie, juca cu trupa lui poloneză *Prințul Constant* și tot New Yorkul era luat pe sus ca de o tornadă. Grotowski devenise peste noapte noul Stanislavski, salvatorul teatrului. Spectacolele lui erau cu adevărat radicale, propuneau un model de joc cu totul nou, un raport cu spectatorii direct, esențial, tulburător. Totul era neobișnuit; vibrațiile create erau atît de puternice încît nu puțini sunt cei care au simțit o schimbare fundamentală în ei înșiși. Efectul global al acțiunii teatrale era revoluționar, în special prin jocul lui Cieslak, șocant exterior și, în același timp, cutremurător de intim.

Fiind pentru cîteva minute singur cu el în liniștea dimineții de dinainte de repetiție, la teatru, ceva s-a întîmplat, ceva ce nu sunt capabil să descriu acum, dar am simțit că discuția cu el nu era una mondenă, superficială, precum cele mai multe dialoguri între „colegi de breaslă“. El avea un mesaj pentru mine, pe care mi l-a transmis intenționat. Mi-a vorbit despre călătoria lui în Mexico, de unde tocmai venise, în căutarea lui Don Juan și a lui Castaneda, ale cărui cărți mistice le știa pe de rost, și mi-a captat interesul. Îmi descria sugestiv, uitîndu-se atent la mine să vadă cum reacționez, o experiență pe care a avut-o în munți, unde a participat la o ceremonie compusă din incantații și ritmuri arhaice. A fost începutul unei relații speciale cu Grotowski, care s-a dezvoltat în timp. Data viitoare cînd l-am revăzut, după un an, la Festivalul Internațional de la Persepolis, era, cel puțin exterior, un om radical schimbat. Aproape că nu l-am recunoscut, văzîndu-l coborînd din avion, îmbrăcat complet în alb, cu barbă și păr lung, slăbit, arătînd ca un fel de apostol. Acum venea din India, unde fusese pentru un timp în contact cu un yoghin renumit. Același fior mistic, ascuns ani și ani sub costumul cu vestă și cravată neagră, ca să treacă neobservat de politrucii polonezi, era acum mult mai vizibil în tot aspectul ființei sale. Exemplul lui de o viață – acela de a se strecura ca un înotător agil împotriva curenților – a culminat atunci cînd, deși la apogeul succesului, Grotowski s-a hotărît să se exileze în Polonia, să-și abandoneze teatrul și să plece în căutare de altceva, asumîndu-și pînă la capăt misiunea de cercetător. Dar încă de la acea primă întîlnire directă din New York simțisem că mă aflam în fața unui om remarcabil.

Apoi l-am întîlnit pe Brook, care a venit să vadă debutul meu american cu *Arden* (șansa a fost ca el să fie în NY și să citească în *New York Times* o cronică salutînd prezența acestui „tînăr sosit din România să șocheze scena americană“), și, imediat după spectacol, mi-a propus să-l însoțesc în aventura internațională pe care tocmai se pregătea s-o înceapă, deschizîndu-mi astfel accesul spre orizonturi care nici nu mi-aș fi imaginat că există.

Dacă n-ar fi fost decît aceste două întîlniri cu Grotowski și Brook, și tot ar fi fost destul ca să-mi schimbe intenția să mă mai întorc în

fară. Acolo ar fi fost imposibil să continui lucrul pe orbita acestor influențe. În plus, având succes în America și învățând să trăiesc în mijlocul vacarmului newyorkez, apoi având experiența anului parizian cu Brook, e cu atât mai surprinzător că mi-a luat încă mult timp ca să accept înăuntrul meu că nu mai există drum de întoarcere. Eram și rămân emotiv legat de România, ca mulți care trec prin experiența exilului. Ceva, deși s-a întrerupt, nu s-a rupt definitiv nici pînă azi. Poate tocmai de aceea nu am simțit niciodată nevoia să cer azil politic și chiar cetățenia americană am cerut-o doar din considerente practice, pentru a-mi ușura călătoriile pe care trebuia să le fac în lumea întreagă, căci, avînd pașaport american, nu mai aveam nevoie de nici o viză, în timp ce cu cel românesc eram obligat să stau la cozi interminabile pe la consulate. Dar dorința să revin acasă (adică nicăieri, cum spune Ubu despre Polonia) a persistat, căutînd în acest imposibil nicăieri un cămin al sufletului. Poate că odată și acest imposibil va deveni posibil.

După primele turnee în Europa ale La MaMei, cu *Arden* la Amsterdam și apoi la Spoleto în Italia, simțeam deja că mă deschid unei alte lumi, o lume ezoterică a festivalurilor internaționale, unde începeam să fac cunoștință cu vedete ale avangardei din dans, muzică și artele vizuale. Compozitorul Gian Carlo Menotti ne oferea serate somptuoase în vila lui din Piazza della Signoria, unde, în calitate de director și patron al Festivalului din Spoleto, îi făcea plăcere să ne introducă pe noi, cei tineri necunoscuți, marilor monștri sacri, invitați de onoare ai orașului. Merce Cunningham și John Cage stăteau de vorbă cu Luciano Berio, iar Jasper Jones, cu o mîna îi oferea Marthei Graham un cocktail, iar cu cealaltă îl saluta pe Patrice Chéreau, care tocmai debutase și el la Spoleto, proaspăt ieșit din ucenicia sa pe lângă Giorgio Strehler.

Eu nu începusem încă ucenicia mea cu Brook, eram de fapt în așteptarea ei, și am decis să nu risc reîntoarcerea la București, nefiind deloc sigur că odată ajuns acolo mi se va mai da voie să plec din nou peste cîteva luni la Paris.

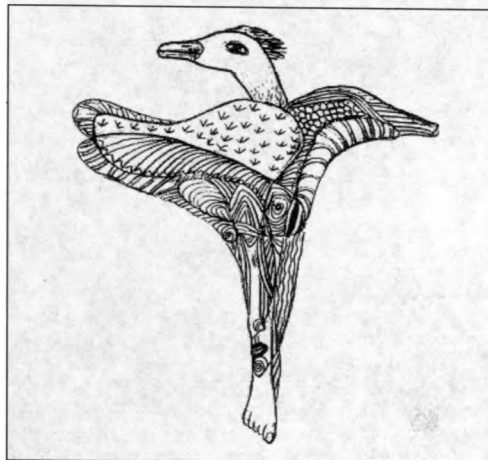
Deci, așteptînd să treacă timpul pînă să ajung la Paris la Brook, am plecat la Helsinki. Întîmplarea făcuse că un teatru tînăr din Helsinki, despre care auzisem lucruri bune, că ar fi curajos și pornit spre aventură, mă invitase să montez *Măsură pentru măsură*.

Ajung la Helsinki la Lilla Teatern, echivalentul Teatrului Mic de la noi. Un grup de tineri actori finlandezi care îmi zîmbesc aplaudîndu-mă (deși încă nu am făcut nimic!), așezați în jurul meselor deja pregătite pentru lectură și discuție (de unde să știe ei că mie nu-mi place să discut prea mult la început și că detest lecturile la masă, îmi spuneam mușcîndu-mi buzele, deși zîbeam și eu, la rîndul meu).

Cel mai entuziast mă întîmpină reprezentantul lor sindical, un actor care între timp a cîștigat un statut de mare celebritate. În speech-ul lui inaugural subliniază că ei, fiind un grup de stînga, sunt încîntați că au un „frate” venit dintr-o țară comunistă să-i îndrume (iar aplauze, parcă eram la Congresul UTC!), pentru că eu, educat în România, ar trebui să înțeleg corect aspectul politic al piesei. În timp ce vorbea, am văzut pe masă așezat, lângă Shakespeare, *Capitalul* lui Marx și, dintr-odată, am înțeles!!! De aceea m-au chemat, e clar, ei sunt un grup de actori socialiști

sau simpatizanți ai Partidului Comunist Finlandez și mă cred tovarăș de arme pentru că vin din Est! „Dorința noastră e să îl expunem pe Ducele din piesă ca pe un capitalist care manipulează, împreună cu biserica, soarta oamenilor de rînd.” „Stați, oameni buni”, le-am spus, întrerupînd discursul sindical, „OK, de acord, *Măsură pentru măsură* are, ca orice piesă de Shakespeare, diferite niveluri, dintre care cel politic e desigur prezent. Un amestec evident de elemente contradictorii: o Vienă cu un guvern aparent ireproșabil, care funcționează cinstit și profesional la înaltă ținută, dar plin de găuri și corupție pe dedesubt. Aparent ireproșabil, de fapt iresponsabil, ca toate guvernele «Vienelor» lumii în care trăim. Guvernatorii care par la început, ca politicieni cunoscuți, plini de probitate și de intenții bune, dar ale căror ipocrizii sunt treptat revelate.

Ducele face și nu face parte din această lume. E un personaj misterios. El e poate chiar Shakespeare însuși, care experimentează creînd situații pentru a vedea cum reacționează



• Desen de Gabriela Melinescu

oamenii. Ca să descopere, să studieze natura umană, Ducele renunță la putere, ca și Prospero, apoi se deghizează în călugăr și, astfel, sub hlamida anonimatului, poate să observe ce se întîmplă. Ocazia dă frîu liber imaginației lui Angelo și de-aici se naște conflictul care e fascinant în piesă: fricțiunea dintre două concepte greu de împăcat. Pe de o parte, justiția și felul în care e aplicată, pe de alta, posibilitatea de iertare. Principiile legale și morale sunt puse în lumină, iar în umbră clocotesc dorințele sexuale satisfăcute la nivelul cel mai obscen și deșănțat. Concluzia experimentului Duceului și, implicit, al autorului: omul, care are capacitatea de a deveni înger, se comportă de fapt ca un animal.“

„Dar pe noi nu asta ne interesează!”, mă oprește răbdător și tot zîmbind actorul sindicalist care se autodistribuisse în Angelo. „Noi vrem să arătăm cum chiar Shakespeare, un mare scriitor, a putut fi influențat de curtea regală la putere, care exploata masele și care l-a obligat pe Bard să dea o interpretare reacționar-conservatoare, de extremă dreapta, acestei piese care încurajează chiar tendințe fasciste!” Nu-mi venea să cred ce auzeam și mă întrebam dacă nu cumva trăiesc un coșmar în care sunt, de fapt, la Moscova în loc de Helsinki! Parcă așteptam să apară Suslov sau Brejnev în sala de repetiții. „Fas-cist?” murmur confuz și înghețat. „Da”, vocea pură și aparent angelică a actorului cu carnetul roșu în buzunar (căci, mai tîrziu, tot zîmbitor și negrăbit, mi l-a arătat) devenea spontan demonică: „Ducele nu are dreptul să facă experimente cu ființe umane! Să nu uităm istoria și cum a fost în lagărele de concentrare.

Azi nu-l mai putem juca pe Bard ignorînd oroarea nazistă. Azi, Shakespeare trece prin Brecht și prin vigilența lui Lenin!”

Urale în sală. Eram pierdut. Îmi aminteam cum, studiind piesa, descoperisem cît de evident era aspectul religios al piesei! Și ce fascinat eram, remarcînd cum se dezvoltau relațiile umane dintre personaje, cum deveneau transparente, luminoase, expuse fiind la binele și răul tipice unei moralități medievale, din care Shakespeare, desigur, s-a inspirat! În special în actul 5, cînd Isabela, acceptînd să-l ierte pe cel care a încercat s-o corupă și s-o violeze, descoperă mila ca o calitate a cerului.

Partea spirituală a piesei fiind cea care mă fascina, visam pe vapor, în drum spre Helsinki, să găsesc la teatrul care mă invitase niște actori-călugări, ca ieșiți din Evul Mediu (sau o variantă modernă a lor, ca dintr-un film de Bergman), iar acum nu-mi credeam ochilor: în loc de călugări, am dat de un viespar de simpatizanți comsomoliști.

Era o modă bizară pe care nu o cunoșteam, dar cu care am devenit în timp familiar – aceea a opoziției acerbe pe care o practicau artiștii intelectuali din Occident, care sunt cel mai des de stînga, față de idei spirituale, catalogîndu-le cu dispreț drept ipocrizie burgheză.

De unde să știu eu că eram chemat să contribui la propagarea bolșevismului în Finlanda? Cu un astfel de climat politic în teatru, cum puteam să mă descurc?

Am încercat să-l citez pe Gordon Craig, cu avertismentul că, dacă refuzăm să acceptăm *realitatea unei lumi a spiritelor*, îl distrugem pe Shakespeare, deci mai bine să-i ardem piesele, căci fără metafizică ele nu au nici un sens.

În loc să-i pună pe gînduri cuvintele lui Craig, ei se făceau că plouă, uitîndu-se unul la altul critic la adresa mea.

Acești tineri finlandezi, revoltați de prea multă bunăstare și ședințe stropite cu vodcă în saunele nordice, nu puteau înțelege că e absurd să-l reduci pe Shakespeare la ideologie, în loc să te deschizi spre piesă prin experiența directă a acțiunii fizice.

Acțiunea pozitivă și controlul pe care Ducele îl exercita în piesă îmi amintesc de o experiență pe care o voi descrie mai detaliat cînd voi vorbi despre *Troienele*. Eram în Brazilia, în regiunea Bahia, asistînd la o ședință de voodoo: deși prin ritmul tobelor și al incantațiilor tradiționale se declanșau niște energii care păreau total necontrolate în rîndul participanților, unii dansînd din ce în ce mai frenetic, printre ei se plimba calm, îmbrăcat într-o sutană albă, un bătrîn înalt, cu barbă impunătoare, care, atent, avea grijă ca transa să nu ia o direcție periculoasă. La fel ca și Ducele, acest preot avea misiunea să-i protejeze pe participanți, lăsîndu-i să exprime liber energiile pentru a se purifica, dar, în același timp, menținînd rigoarea și controlul necesar.

Dar, ciudat, deși cîin ce descriu se pare că actorii finlandezi comsomoliști nu au înțeles, cînd spectacolul a fost gata, imaginile erau atât de puternice încît îi purtau chiar și pe ei. La urma urmei, ceva totuși s-a transmis.

Fragment din volumul de memorii în curs de apariție la Editura Polirom.
Apostrof-ul mulțumește domnului Silviu Lupescu pentru acordul de a publica aceste pagini.

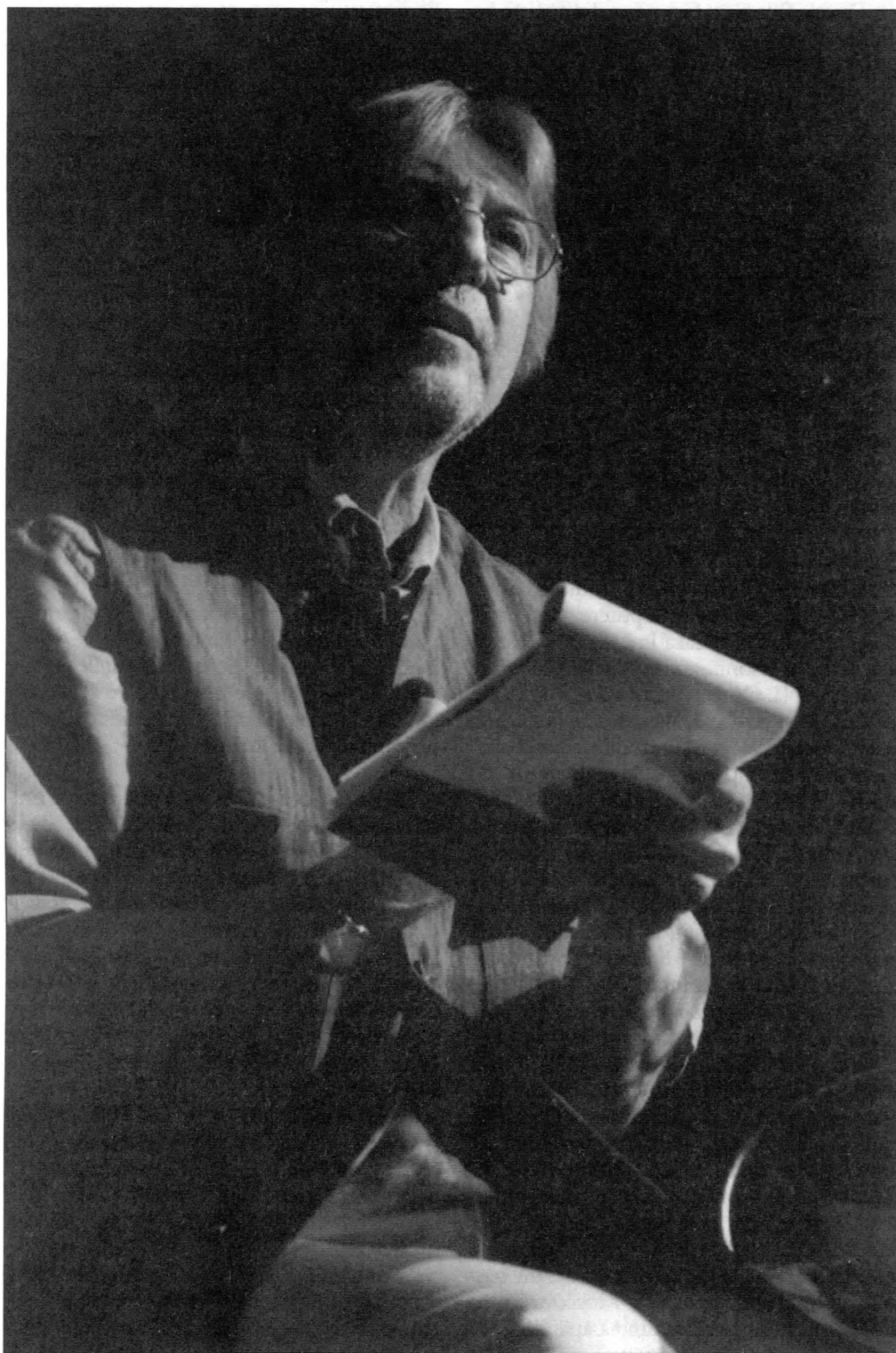
„Teatrul e ca în viață, dar mai mult“

Seara a debutat cu un șir de surprize neplăcute. Fundația „Idea“ se angajase să se ocupe de buna desfășurare, din punct de vedere tehnic, a întâlnirii publicului cu Andrei Șerban, dar, ajungând la Casa Tranzit, am constatat că microfonul era mut, proiectorul îi lipsea un cablu și toate eforturile de a le pune în funcțiune s-au dovedit zadarnice. În vreme ce tot felul de tehnicieni improvizați

lui Andrei Șerban, atunci când ne-a spus: „Sperăm că ploaia va aduce cablurile magice în cinci, zece minute. Dacă nu, începem. Deci, relaxați-vă!“ Dar cablurile nu au venit, norocul și-a luat tălpășița... prin ploaie. Cu toate acestea, se auzea perfect. Nu era nevoie de nici un microfon: „În teatru, ca și în viață, trebuie să te pregătești. Dacă nu te pregătești bine, ziua nu curge bine. În acest

zate. E necesar ca fragmentele să fie puse împreună. Ideea antică de unitate este la fel de stringentă azi ca și acum două mii de ani. Unitatea eului. Pentru ca lucrul să se întâmple bine, pregătirea este necesară. De pildă, această întâlnire, după cum vedeți, nu a fost bine pregătită. Pentru că lucrurile nu au fost verificate. Microfonul nu a fost verificat ca să meargă, videoul nu a fost verificat ca să meargă... S-a făcut exact în stilul românesc: «Lasă c-o să meargă, domnule, o să meargă». Uite că nu merge. De aici, vedem cât de important este să respectăm o ocazie și să o onorăm“.

Înconjurat de tineri împrăștiați pe scările micului postament ce adăpostea, altădată, obiecte de cult ale fostei sinagogi, azi centru cultural, și exasperat de neputința „specialiștilor“ în electronică, Andrei Șerban se așază, punctând apoi întâmplările ce aveau să urmeze. „Seara aceasta se va alcătui din mai multe evenimente. Sper să le putem duce la bun sfârșit pe toate. Iată despre ce este vorba. Intenționez să scriu o carte cu caracter autobiografic. Nu am scris în viața mea nimic. Deocamdată sînt în faza de căutare. Am scris în jur de o sută de pagini, dar cum nu sînt scriitor, am simțit nevoia unui contact cu publicul, pe care l-am avut deja la București, la centrul lui Andrei Pleșu – Noua Europă, care s-a pregătit foarte intens pentru această serie de întâlniri și unde am citit trei fragmente. Cartea urmează să apară la «Polirrom» în decembrie sau în primăvara anului viitor. În ea este vorba despre parcursul meu, al carierei mele, și o scriu din nevoia de a mă înțelege pe mine însumi. Să înțeleg prin ce am trecut. Când lucrezi în teatru, mai ales la început, foarte greu poți să spui de ce ai ales această profesiune. Lucrezi din pasiune, dar fără să știi foarte bine de ce. Care ți-e scopul, care ți-e intenția? Unde duce? Pentru ce? Ce înseamnă? Și treci dintr-o premieră în alta, dintr-un spectacol în altul, făcînd regie de teatru, făcînd regie de operă în lumea întreagă, pe trei continente, între două avioane, între două premiere. De doisprezece ani sînt și șef de catedră la Columbia University, unde predau actorie și regie, deci o responsabilitate în plus. E foarte greu să mă opresc și să mă întreb: de ce? De ce fac teatru? Prin scris încerc să privesc de la distanță anumite pasaje importante ale vieții mele, în teatru, în operă, ca profesor. Încerc să înțeleg dacă acestea au fost doar accidente ale vieții sau dacă există, poate, o linie invizibilă, conducătoare, de sus, care m-a dus de la un lucru la altul, dacă am evoluat, m-am dezvoltat sau am bătut pasul pe loc. Încă nu-mi dau seama. Am scris cartea în românește, pentru un public român, pentru că mă simt legat de pămîntul pe care m-am născut și am copilărit. Veneam deseori la Cluj, copil fiind. Sînt născut în București, dar veneam aici, la Cluj, la verii mei. Doi dintre ei nu mai sînt. A rămas unul singur. Am foarte multe amintiri despre acest oraș. În studenție, am revenit de cîteva ori cu mai multe spectacole studentești, în anii '60. După care, în 1969, am plecat în



• Andrei Șerban pe scena Teatrului Național, 14 iunie 2005. Foto: Nicu Cherciu

desfăceau fire și montau aparate, Oana Radu a făcut o scurtă prezentare a cărții *Cercuri în apă. Un atelier cu Andrei Șerban*, scrisă de Tania Radu în urma workshop-ului desfășurat la Sfîntu Gheorghe, în iunie 2004. O ușoară umbră traversa figura, întotdeauna calmă, a

atelier cu studenții și actorii teatrului din Cluj, vorbim foarte mult despre nevoia de a te pregăti, despre faptul că trupul este singurul lucru care ne aparține. Asta e tot ce avem în viață: trupul, vocea, intelectul, emoția, instinctul. Acestea toate trebuie să fie armoni-

America pentru trei luni. Cu o valiză în care nu aveam nici măcar un palton de iarnă... Nu știam că voi rămâne mai mult de trei luni, nu aveam de ce să rămân mai mult de trei luni, pentru că atunci era perioada de după «Primăvara de la Praga». Deși tragică pentru cehi, pentru noi era o perioadă de mare speranță. Încă mai speram că lucrurile vor merge spre bine. Era o deschidere în artă spre în afară, era un moment bun. De speranță. Eram foarte tânăr și unul din copiii teribili ai scenei, împreună cu Aureliu Manea, colegul meu de clasă. Deci nu aveam de ce să rămân în America. S-a întâmplat. Așa a fost să fie soarta. Nu noi decidem. Nu noi am decis ca azi să nu începem la șapte, ci la nouă fără un sfert, după aproape două ore!!!... În acest caz, ce scuză ușoară: soarta a vrut. Plecând în America, s-a întâmplat că am făcut acolo un spectacol la teatrul de avangardă La MaMa din New York. E vorba de *Arden of Feversham*. Acest spectacol a avut o primire entuziastă. Nu numai din partea publicului, dar și a criticii, căci a apărut o cronică foarte favorabilă la cel mai important ziar din New York, de fapt singurul ziar care contează. Sînt trei sute de ziare în care se scriu cronici la spectacole, dar este unul singur care contează: *New York Times*. Deci, s-a întâmplat să am o cronică foarte favorabilă și s-a mai întâmplat ca Peter Brook, marele regizor al secolului 20, să fie în acea seară în New York și să citească în *New York Times* o cronică despre acest tânăr venit din România, care a șocat teatrul american, și să fie curios să vadă acest spectacol. L-a văzut și, imediat după aplauze, a venit direct la mine și m-a invitat să lucrez cu el la Paris pentru un an de zile, într-un centru experimental de cercetări teatrale, care era absolut unic pe vremea aceea. Și continuă să fie și după treizeci și cinci de ani. E un centru în care se reunesc actori de multe naționalități, pentru un lucru exclusiv de laborator. Ceea ce nu existase pînă atunci nicăieri în lume, la scară internațională. Acest an petrecut cu Peter Brook – singurul meu maestru – mi-a schimbat viața. În toată perioada de dinainte, tânăr fiind, student fiind, lucrînd în teatru, o făceam din pasiune, din dragoste, din instinct, din intuiție, dintr-o energie care nu era deloc o energie intelectuală și, dacă m-ar fi întrebat cineva de ce am ales să fiu în teatru, aș fi răspuns: pentru că doar aici mă simt bine. Ceea ce nu-i neapărat un răspuns foarte inteligent. E un răspuns ieșit din emoție, nu din inteligență. Brook mi-a schimbat întreaga atitudine. De ce fac teatru? Care este responsabilitatea mea față de teatru? Ce este posibil în teatru? Toate acestea au început să fie întrebări care mă chinuie pînă azi. De fapt, eram mai liber și mai liniștit înainte de a lucra cu Brook și am devenit mai neliniștit și mai chinuit după ce am lucrat cu Brook. Am început să-mi pun întrebări, care nu mi-au mai dat pace. Totul a devenit mai incomod. Acest capitol din carte, pe care l-am scris deja, este unul destul de încheiat. Și pentru că în sală avem foarte mulți studenți – majoritatea, cred, sînt de la teatru, dar și de la alte facultăți –, sînt convinși că vor fi interesați de acest proces al unui cercetător al teatrului, care lucrează în laborator, pentru a descoperi ceva, nu doar pentru a fi aplaudat de public sau pentru a primi cronici bune, ci pentru a cerceta mijloacele prin care teatrul poate să avanseze. Cum să definești acest obiect, foarte greu de prins în fraze meșteșugite, numit teatru? Este, de fapt, un obiect adînc miste-

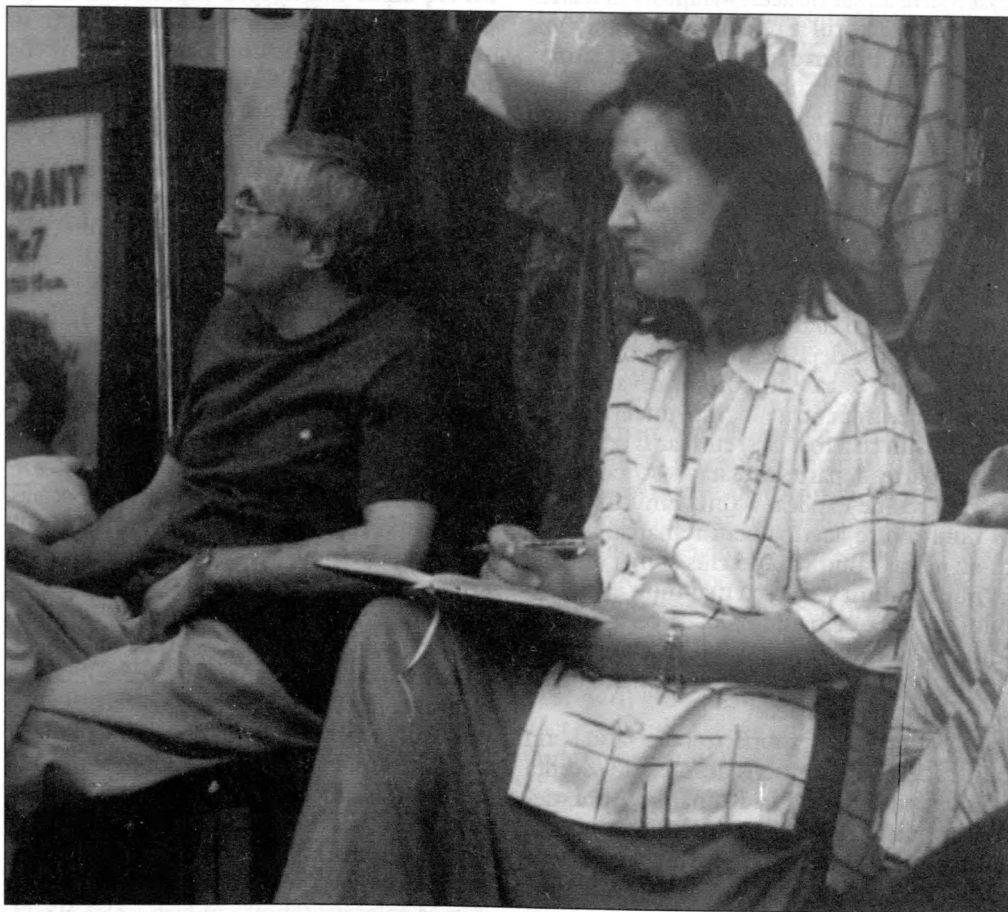
rios: Ce e un actor? Ce e un spectator? Ce se întîmplă între un actor și un spectator? E un nivel foarte adînc, inexplicabil, invizibil, imposibil de definit.

În accepțiunea lui Grotowski, *întîlnirea* se produce prin transformarea spectatorului, care nu poate rămîne impasibil în fața sincerității absolute a actorului, iar Peter Brook a însemnat *marea întîlnire* a lui Andrei Șerban. „După ceea ce am văzut în seara asta, sînt convins că noi doi avem ceva în comun. Te-aș ruga să participi la activitatea cercului nostru de cercetări teatrale din Paris. Dar trebuie să rămii cu noi măcar un an“, i-a spus Peter Brook, în memorabila seară de la teatrul La MaMa.

[În continuare, Andrei Șerban a citit fragmentul autobiografic „Ucenicia la Peter Brook“.]

Andrei Șerban a cerut auditoriului, întrucît acesta a fost și sensul citirii unui capitol din cartea de memorii, să-și exprime opiniile. Spre deosebire de occidentali – în special nemții, care sînt obișnușiți cu lecturile publice ale diversilor scriitori –, în România nu s-a creat această deprindere, astfel încît discuțiile s-au înfiripat destul de greu. Prima care a rupt tăcerea a fost Maria Vodă-Căpușan: „După cîte îmi dau seama din cele citite, este o carte polifonică, în sensul că definiți teatrul sau, mai bine zis, ceea ce ați crezut la un moment dat că este teatrul. Așa cum ați spus la început, este totodată o căutare de sine. Eu am înțeles-o, realmente, ca pe o autobiografie. Ceea ce definiți acolo este omul pe care-l am acum în fața mea. Vedeți o ruptură între ceea ce ați fost atunci și ceea ce sînteți acum? Dacă doriți, îmi răspundeți acum sau mai tîrziu“. Discuțiile

ma, îl avem în față pe cel care a participat la exerciții, nu pe comentatorul din afară al unui fenomen. Și cred că, dacă toată cartea dumneavoastră păstrează acest ton viu, autentic, al experienței trăite, care înseamnă și relatare, și comentariu, și întrebări, și răspunsuri, aveți toate șansele să fiți foarte citit“. La remarcă scurtă a lui Ion Vartic: „Dacă veți păstra combinația între proza autobiografică, proza de evocare și partea de eseu, va ieși o carte extraordinară“, Andrei Șerban răspunde: „Este exact ce am încercat, pentru că exemplul cel mai mare pe care-l avem în teatru este Shakespeare. La Shakespeare totul e în schimbare, nimic nu rămîne la fel. Un discurs de idei foarte important, un monolog foarte dens este urmat de o scenă de comedie. O scenă de acțiune este urmată de o scenă de meditație. Comedie, tragedie, meditație – toate acestea reprezintă, de fapt, pulsul vieții. Viața este așa. Sîntem tot timpul în acțiune, în mișcare. Intrăm, ieșim, schimbăm, alunecăm pe o coajă de banană, lumea rîde. Ceva e tragic, ceva e comic. E tragic pentru unul, comic pentru altul. Dacă te uiți cu emoție, îți vine să plîngi, dacă te uiți cu capul, îți vine să rîzi. Din asta, am încercat să creez un fel de scriere. Evident că scriu de unde scriu acum și încerc să-l văd pe adolescentul plin de vanitatea că e cineva, că a ajuns undeva, venind de unde vine. Îmi dau seama că există pericolul de a cădea în anecdotic și de a rămîne prea mult acolo. Pentru asta, trebuie să ajung la un nivel de meditație, ca o privire de deasupra. Și, analizîndu-mi viața, să privesc dintr-un alt unghi. Din afară. (...) Cartea ar putea să se numească *Amintiri imaginare*, pentru că îmi este imposibil să descriu cu exactitate ce s-a întîmplat, deoarece memoria s-a schimbat, îmi joacă feste. Într-un fel, orice s-ar spune, o carte nu este un dosar de



• Eugenia Sarvari și Ion Vartic, asistînd la exerciții. Foto: Nicu Cherciu

odată începute, intervenția Ancăi Măniușiu a urmat firesc: „Teatrul fiind un lucru viu, evocarea dumneavoastră este extrem de vie. Pe mine m-a captivat. Foarte multe lucruri le știam din literatura de specialitate; or, acu-

poliție, în care se trec lucruri foarte exacte. Ceea ce este important este ca esența să fie redată exact. Adică, să transmit pulsul a ceea ce s-a întîmplat. Unul din capitolele citite la



NEC a fost «Trecerea mea prin Teatrul Național». Anii de directorat 1990-1993. Printre toate întâmplările halucinante, groțesti, coșmarești, absurde, care mi s-au întâmplat în acel răstimp, am spus povestea unei actrițe pensionare, care, auzind că la Teatrul Național se pune o piesă în limbile latină și greacă – unde deci se vorbește pășărește –, revoltată că nimeni nu mă oprește, a venit și-a început să mă amenințe violent, că nu am dreptul să fac asta, că ea este acolo ca un fel de zid al apărării patriei. Și, la un moment dat, această doamnă și-a scos pantoful din picior și a început să mă amenințe. Acest episod îl povestesc în carte, însă, evident, nu spun numele doamnei. A doua zi după lectura textului, în presă, au apărut știri dând numele unei anumite actrițe. Într-un alt ziar, se dădea un alt nume. Bineînțeles, au urmat dezmințiri din partea persoanelor respective. «Nu am fost eu», preciza prima. «Eu nu port pantofi cu tocuri înalte.» A treia zi, o altă doamnă povestea că a avut o întâlnire destul de dură cu mine, «dar nu este sigură cu ce ocazie»... Ca să nu cad în acest anecdotic ridicol, am încercat să schimb, din când în când, stilul discursului și să ajung la un alt nivel.

Provocat de întrebarea Martei Petreu – „Aflați ceva nou despre dumneavoastră pe măsură ce scrieți?” –, regizorul continuă: „Aflu dacă aceste experiențe au avut un anumit punct de legătură între ele. Acum văd că nu din întâmplare a fost să fie așa. Cum, poate, nu din întâmplare a fost să nu vedeți *Faust* în astă-seară...”

Pe neașteptate, intervine Anton Tauf, care exclamă imperativ: „Povestește-ne ceva despre Emil Botta!”

Andrei Șerban: „În timpul studenției am fost foarte atașat de acest «vrăjitor» al teatrului care era actorul și poetul Emil Botta, unic în felul lui. E foarte important, cred, atunci când sîntem tineri, să intrăm în legătură cu oameni remarcabili. Deoarece văd că mulți tineri, asemeni celor de aici, au o foame adevărată de a intra în contact cu cineva care a trecut prin această experiență și care a învățat ceva și s-a *dezvățat* de ce a învățat. Cu toții credem, când sîntem tineri, că sîntem buricul pămîntului și că roata s-a inventat odată cu noi. Aflăm mai târziu, în viață, că tot ce descoperim a fost deja, de mult, descoperit. Ce e important, dacă e important ceva, este ca să descoperim pentru noi, într-un fel nou. Să descoperim ce a fost ca și cum ar fi ceva nou. E de foarte departe această descoperire. E foarte greu de explicat acum. Emil Botta este unul dintre acei oameni remarcabili care m-au ajutat să fiu mai deschis și mai sensibil în mine însumi și să cred mai mult că invizibilul, că ceea ce pare illogic, că ceea ce pare imposibil e, de fapt, posibil. Că invizibilul devine vizibil și că illogicul, iraționalul poate să aibă foarte mult sens.

Revenind la memorii, trebuie să vă spun că, deocamdată, am scris despre adolescență și anii formării mele în România. Apoi, descriu primele mele spectacole din America, reîntoarcerea în America, de ce am revenit acolo, îmi dezvălui neliniștea și confuzia unei răscuri de drumuri (pentru că mi se spunea că revin în România). Radu Beligan, care era nu numai directorul Teatrului Național, ci și membru în CC, fusese la Paris, în timp ce eu lucram cu Brook. El voia foarte mult să ajungă la Brook. Nu avea cum, pentru că Brook era extrem de bine protejat, nu putea

ajunge nimeni la el. Stătea ca într-o carapace. Își apăra liniștea. Și bine făcea. Ca să nu-și piardă timpul. Povestindu-i despre Beligan, Brook a acceptat ca acesta să participe, pentru cîteva ore, la exerciții. După aceea, Beligan m-a luat la o cafea. La cafeneaua «Lipp», se uita, cu un reflex de Pavlov, în jur, să nu-l audă nimeni ce-mi spune. Când am plecat din România, noul Teatrul Național tocmai își deschidea porțile. Beligan plănuia să-mi încredințeze sala «Atelier», ca să deschid acolo un teatru experimental, cu o trupă tînără. Nu-mi doream nimic mai mult. Era perfect. Era tot ce-mi doream. Asta se întâmpla prin 1970-1971. Lucrurile se schimbau în România. Cred că era tocmai în preajma vizitei lui Ceaușescu în China, cu acele Teze din iunie. Beligan, cu nasul lui lung și fin – era prieten de casă al Ceaușeștilor –, a avut totuși decența, ca recunoștință că a fost primit de Brook, să-mi spună: «Știi ce, atîta timp cît poți să stai pe lîngă cei mari, nu te grăbi să te întorci». Mi-am dat seama că ideea cu teatrul experimental este imposibilă, că Beligan nu se va putea ține de cuvînt. La sfîrșitul anului petrecut cu Brook, neștiind ce să fac, l-am întrebat unde să mă duc. Nu mi-a răspuns. În dimineața aceea – aveam deja biletul Teheran-Amsterdam –, m-am hotărît. În aeroport, la Amsterdam, am luat bilet Amsterdam-New York. În răstimpul dintre 1971 și 1990, pînă la întoarcerea în România, nu am scris nici un rînd. Și am făcut vreo șazece de spectacole. Deci cred că am ceva de scris...”

La întrebarea unui tînăr, dacă teatrul este o tehnică poetică sau contemplativă, Andrei Șerban replică prompt: „Teatrul este acțiune. Ar trebui să fie acțiune. De obicei, nu e acțiune, este pasivitate. Ce înseamnă a fi activ? Cuvîntul actor..., în engleză, *to act*, activ, *act-or*, adică cineva care acționează. Ce înseamnă să acționezi? Înseamnă să te lupți. În teatrul Nô japonez, care este cea mai veche formă de teatru existentă azi, noțiunea de *actor* înseamnă acela care merge pe scenă pentru a fi într-un ring. Ca într-un ring de box. A merge în scenă pentru a te lupta. Și te lupți, în primul rînd, împotriva partenerului. El îți este dușmanul numărul unu, dar nu actorul, ci personajul. Deci tu, ca personaj, trebuie să-l înfrunți pe celălalt, să te lupți cu el, să-l învingi și el să te învingă. Te lupți împotriva spectatorului, pentru că vrei să-l cucerești. La festivalurile de teatru Nô erau multe trupe care veneau în fața împăratului. Era un fel de luptă pentru a cîștiga favoarea împăratului. Spectacolul pe care îl alegea împăratul se juca la curte cu onoruri speciale. În același timp, este o luptă și la un alt nivel, spiritual, invizibil, cu ceva de deasupra. Te lupți ca să fii acceptat de zei. Este o luptă pe mai multe niveluri: cu tine însumi, cu propriile tale limite, cu vocea, ca să-ți fie mai liberă, cu trupul, ca să-ți fie mai puternic. O luptă a efortului tău cu tine, o luptă cu celălalt, cu publicul și o luptă pentru a fi bine primit sus. Cîte lupte, în același timp! Nu ai timp să te gîndești la metafore poetice, nu ai timp să te gîndești la contemplație.

Teatrul nu este o tehnică. Este o experiență. Cum viața nu este o tehnică. Cum poți să folosești tehnica în viață ca să ai succes? Nu există nici o tehnică. Tehnica se schimbă, se modulează, vine altceva. Este o singură tehnică – aceea a dorinței de a afla adevărul. *Tehnica spre adevăr*. Pentru că trăim atît de mult în minciună, trăim atît de mult în fals, totul e fals. Și, cînd lucrez pe scenă, și

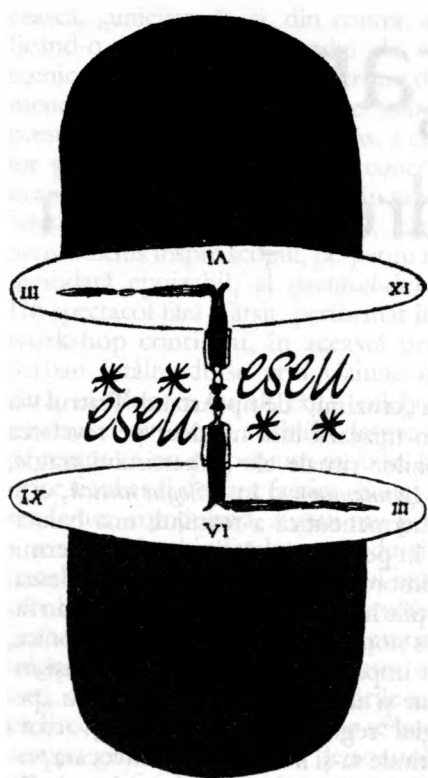
văd spectacole, văd ceva care e fals, nu e adevărat. Cum să aflui adevărul? E mult mai simplu. Sigur că metaforele sînt foarte importante, dar sînt, într-un fel, în jurul esenței lucrurilor. În jurul faptului că sîntem în teatru, că facem teatru, pentru a afla ceva mai profund, mai surprinzător. Despre ce? Despre viață. Brook pune mereu întrebarea: «Care este diferența între teatru și viață?» Pentru că, aparent, sînt foarte apropiate sau ar trebui să fie. Adică, un actor pe scenă, ca să fie, cu adevărat, adevărat, trebuie să fie la fel de organic, la fel de neșablonizat, fără clișee, fără stereotipuri, fără metodologie, să fie el însuși, liber ca viața. Pentru că în viață nu avem metodă. Orice metodă pe care o avem nu duce nicăieri. Metoda de a rămîne căsătorii! De a învăța în fiecare zi. De a ne *dezvăța* și a învăța în fiecare zi. Cum să fii pe scenă, ca actor? Să fii absolut ca în viață? Și-atunci, care-i diferența? *Este exact la fel ca în viață, cu deosebirea că teatrul este mai concentrat*. E viața într-o stare de concentrație, de atenție mai mare, de intensitate mai adîncă. E ca în viață, dar mai mult. În viață, cînd trec strada sau prind metroul, nu mă gîndesc că acest moment este un moment unic. Cînd trec strada, trebuie să am grijă să nu mă calce mașina. Cînd plouă, vreau să nu mă ude. Deci sînt în panică, sînt în tensiune. Nu am libertatea să mă gîndesc ce unic este acest moment! Și cît de scurt este acest pasaj, dintre naștere și moarte! Cît de extraordinar de scurt, în relație cu eternitatea! Și totuși, dacă m-aș gîndi... Pe scenă, am această ocazie fantastică, să mă văd pe mine însumi, nu numai ca personaj, ci ca și cum aș fi un ochi din afară, ochiul de la distanță. Pentru că sîntem în două realități: în aceea a zilei de fiecare zi, a frustrărilor, a bucuriilor, a dragostei, a urii, a știrilor de la ora șapte, a ziarului care-mi aduce vești ce miine nu mai înseamnă nimic, a politicului, a lipsei de bani, a dorinței de a pleca, a dorinței de a avea pe cineva pe care nu pot să-l am... A tot felul de dorințe. Și de gînduri. Pe lîngă asta, este o cu totul altă realitate, pe care, subconștient, o simt tot timpul în mine. O altă realitate, care este mult legată de întrebările pe care un copil le are în clipa cînd se naște. În ochii copilului vezi acea imensă mirare. Se uită la tine profund, te vede exact cum ești, îți vede toată esența, îți vede toată minciuna din tine – pentru că am crescut și am trecut prin minciună –, vede și te întreabă: «De ce sînt aici?». Și această întrebare, care are deschidere spre o cu totul altă realitate, este întrebarea pe care ne-o punem, din cînd în cînd, în teatru. Din cînd în cînd, spun, pentru că, foarte adesea, teatrul pe care-l facem este un teatru foarte sărac. Dar nu în sensul grotowskian al cuvîntului, ci în sensul de foarte, foarte sărac, lipit pămîntului. Spre acel teatru, de o altă calitate, care atinge altceva, o altă zonă, aș dori să se îndrepte creatorii de teatru. Iar tinerilor prezenți în sală le doresc să aibă, cît de curînd, norocul pe care l-am avut eu, de a întîlni un om atît de remarcabil, de unic, cum este Peter Brook. Vă mulțumesc”.

10 iunie 2005 – Cluj, Casa Tranzit

A consemnat EUGENIA SARVARI

Visul faustic al lui Ivanov

Călin Teuțișan



Exercițiu: a se imagina tulburarea unui împătimit de operă clujean, care visează de vreo treizeci de ani încoace o lojă la Scala, Covent Garden, Metropolitan, La Fenice, Opera din Viena sau Arenele din Verona, când se trezește, pe scena Teatrului Național din Cluj, cu proiecțiile a două spectacole de operă, nou-nouțe, montate de Andrei Șerban (*Faust* de Gounod, la Metropolitan Opera din New York, aprilie 2005, și *Visul unei nopți de vară* de Benjamin Britten, la Chicago Opera Theater, mai 2005), în prezența și cu comentariul regizorului însuși (*live*, de pe scenă, din fața ecranului!). Episod supraréalist. Văd proiecțiile repetițiilor, îl văd pe Roberto Alagna repetând gesturi și fraze muzicale sub controlul discret al lui Șerban, îmi cobor privirea de pe ecran și îl văd pe același Șerban în fața mea pe scenă, la câțiva metri, explicând firesc și foarte cald ceea ce tocmai se petrecea în film. Trag adânc aer în piept, îmi păstrez cu oarecare dificultăți controlul, îmi reprim întrebările (multe, nesățioase, avide) pentru o altă întâlnire cu regizorul, mai informală, ce urma să se petreacă peste câteva zile, și urmăresc, cât mai compus cu putință, ceea ce se derula sub ochii mei uluiți și fericiti de spectator privilegiat. Înghit „la cald”, cu disperarea și viteza isterică a buretelui uscat aruncat în apă, câteva lucruri. Suprapunerea diabol-înger din scena finală din *Faust* avea inițial un corespondent în scena inițială, a pactului cu diavolul, în care ar fi urmat să apară și un asistent al lui Mefisto, dar și un înger. Ei și-l disputau pe Faust, unul îndemnându-l să facă pactul, celălalt încercând să-l oprească. În varianta finală, Metropolitanul i-a impus regizorului să scoată aceste două personaje. Constat că cenzura Metropolitanului n-a reușit totuși să spargă coerența spectacolului, salvată de un detaliu foarte important: în scena pactului, Margareta apare ca o „fantomă” albă (una dintre promisiunile seducătoare ale lui Mefisto), proiectată dincolo de geamul atelierului lui Faust. Imaginea Margaretei conține în ea o sugestie clară de angelitate, care funcționează ca o contrapondere în raport cu prezența lui Mefisto pe scenă. Faust e între ei, disputat, așadar, de două puteri rivale, oculte. În felul acesta devine foarte justă

legătura cu ultima scenă, unde, printr-un joc al dispunerii și deplasării actorilor, în fața unui personaj înger, care centra decorul, se interpune, *aproape* acoperindu-l, diavolul, în persoana lui Mefisto. Nu pot ști dacă această calibrare între începutul și sfârșitul spectacolului e intenționată sau nu (cu atât mai mult cu cât, culmea, în scena pactului, Margareta e adusă, ca „viziune”, chiar de către Mefisto!). Se poate doar specula. După cum se poate specula, cu mari voluptăți, asupra legăturii dintre rău și bine ca interdependente, ca făcându-se posibile și „vizibile” una pe cealaltă, într-un soi de echilibru instabil, mereu schimbător. Nu pot ști, așadar, dacă această vizualizare scenică a poveștii lui Faust a fost intenționată de Șerban sau doar intuită, instinctiv. Oricum, legătura dintre scena inițială și cea finală face ca spectacolul în sine să devină foarte coerent, ca o construcție scenică (în sensul de *imagine* scenică) și, până la urmă, ca echilibru al arhitecturii spectaculare, câștigând „greutate”, stabilitate. Lucru important, cu atât mai mult cu cât, între cele două cadre, montarea continuă flamboaiant, trecând prin volute fabuloase (dacă este să mă gândesc numai la secvența bălciului, care adună pe scenă suma incredibilă de două sute cincizeci de oameni – soliști, corp de balet, cor, plus un set de decoruri fastuoase). Or, tocmai aceste puncte fixe – începutul și sfârșitul – dau stabilitate spectacolului, ca *întreg*. Un spectacol fascinează doar când e *construit* (și) *coerent*, altminteri te pierde printre degete, te pierde printre vreo două, trei, cinci puncte care pot fi bune, dar nu sunt legate. Ele trebuie să fie legate pentru a constitui o plasă în care să cazi, să-l crezi pe cuvânt, să te poată atinge intelectual, afectiv, ontologic. Atunci spectacolul e reușit. Ca și *Visul unei nopți de vară*, unde, evident, mizele sunt altele. Acolo foarte important este începutul, deschiderea spectacolului. Muzica lui Britten n-are nimic de-a face cu muzica clasică. Construcția sonoră de esență expresionistă poate induce, auditiv cel puțin, o stare de dizarmonie, de secvențial. Or, singura șansă pe care o ai atunci, ca regizor, de a unifica dimensiunile unui spectacol este de a unifica obligatoriu, fără greș, *imaginea* cu *frază* *sonoră*, cu textul sonor, muzical. Intrarea în spectacol, la *Visul...*, tocmai din punctul acesta de vedere excelează – mese rotunde, răsturnate cu tăblia spre public și apoi repuse pe picioare, devenind, pe rând, suporturi simbolice ale jocului soliștilor, sugestii abstracte de liane, de pădure etc. Ele nu trădează trama, povestea, fiind suficient de sugestive ca să expună destul de transparent simbolistica, să expună „ce”, dar nu trădează nici muzica, atât de diferită de sintaxa clasică. Muzica lui Britten nu e teribilă arhitectură clasică, în care, înrând, închizi ușa după tine și orice altceva încetează să mai existe. Convenția

operei funcționează aici mult mai dur, ca o frână mai puternică în raport cu dorința (și puțința) spectatorului de a-și asuma scenariul respectiv (în primul rând scenariul muzical). Față cu spectatorul care caută, intuitiv cel puțin, *ordinea* și *legicil* în lumea ficțională care i se propune, pentru a putea intra în scenariu și a-l asuma ca *plăcere* (în sensul aristotelic, dar, de ce nu, și în cel psihanalitic...), strategiile de persuasiune ale unui astfel de spectacol nu pot veni decât din forța, coerența și imaginația viziunii regizorale. De aceea, provocarea pe care o asemenea operă o constituie pentru un regizor este și mai mare. Tot de aceea, funcția incipitului într-o montare e decisivă. Or, în spectacolul lui Șerban pe *Visul...* lui Britten, incipitul e perfect pentru o asemenea muzică, pentru o asemenea poveste, pentru un asemenea tip de spectacol, de imagine scenică, de mișcare scenică. Dincolo de faptul că Titania (Danielle de Niese) e o soprană uluitoare, cu o carismă uriașă și o voce stupefiantă. Să cânti pe o canapea vâlurită, culcată pe burtă, cu vârful piciorului perfect întins (căci trebuiau făcute grații de zeiță) o partitură de *soprană de coloratură* înseamnă, fizic și mai ales muzical vorbind, o performanță rarisimă, cum n-am mai văzut, deși am vizionat sute de spectacole de operă, cred, și zeci de artiști. E categoric meritul regizorului de a fi intuit posibilitățile unei asemenea soprane și de a-i fi construit rolul ca atare.

Ultima zi a lui Șerban la Cluj. O zi plină (sâmbătă), cu cele mai bune scene din cadrul *master class*-ului, jucate în variantele finale. La sfârșit de tot, concluziile regizorului și un joc subtil, cu toată sala (actori și spectatori deopotrivă), de imaginare a unei situații. Îmi spun mândru: se cheamă că am făcut și eu cinci minute de actorie cu Andrei Șerban. Excelentă încheiere. Acasă, seara, așteptata operă săptămânală de pe Mezzo. Îmi spun consolator: o să-mi treacă mai ușor „melanholia” de după încheierea „Șerbaniadei”. Deschid televizorul: *Les Indes galantes* de Rameau, la Opera Garnier din Paris, 2004, cu (printre alții) Danielle de Niese, în regia lui Andrei Șerban. Sunt precum ar fi fost, probabil, Nikolai Alexeevici Ivanov al lui Cehov, dacă ar fi avut norocul să fie izbit de un vis faustic în miezul unei lungi (și splendide) nopți de vară...

Empatie și distanțare – „serbările galante” ale lui Andrei Șerban

Laura Pavel Teuțișan

Mitul Șerban

Pentru spectatorul anului 2005, imaginea „adevăratului” Andrei Șerban apare contaminată, benefic cel mai adesea, de sarabanda de reflexe proteice ale mitului mediatic Andrei Șerban. Un mit fascinant, de o fascinație amplificată, desigur, prin chiar controversele iscate în jurul pretinselor „exagerări” ale inovațiilor sale regizorale. Sau, alteori, stârnite în jurul paradoxalului său „conservatorism” – unul salvator însă, recuperator al fundamentelor teatrului dintotdeauna. Limbajul jurnalistic care învăluie fenomenul teatral Șerban glisează în metafore, uneori în clișee inevitabile de receptare, complăcându-se să plaseze regizorul devenit personaj într-un fel de sferă aproape ocultă de zvonuri, anecdote, legende, proiecții și identificări bovarice, reacții scandalizate chiar... Șerban e „copilul-minune cu părul bălai” al avangardei regizorale americane a anilor '70, opozant al metodei stanslavskiene dominante încă în America acelei vremi, creator al unui succes de public enorm, deopotrivă dincoace și dincolo de ocean, cu a sa *Trilogie*, dar și cu shakespearreana *A douăsprezecea noapte*, cu cehovienele *Livada cu vișini*, *Pescărușul* și *Trei surori*, cu *Femeia șarpe* după Carlo Gozzi... și

limitele acesteia, centrate asupra unor energii, caligrafii corporale și sonorități arhetipale, cu semnificații ce transcend metodele stanslavskiene, psihologia și logocentrismul comune artei actoricești.

Lor le-aș adăuga un neoclasicism al viziunii scenice, o întoarcere la arhetipurile uitate ale teatrului, cum o dorea, de altfel, și paradoxal-avangardistul Ionesco, conjugate, într-o coerență poetică regizorală, cu un refuz (declarat) al perspectivei ostentativ eticiste, politizate, fals „sincere”, în fond, din teatrul zis „postmodern”.

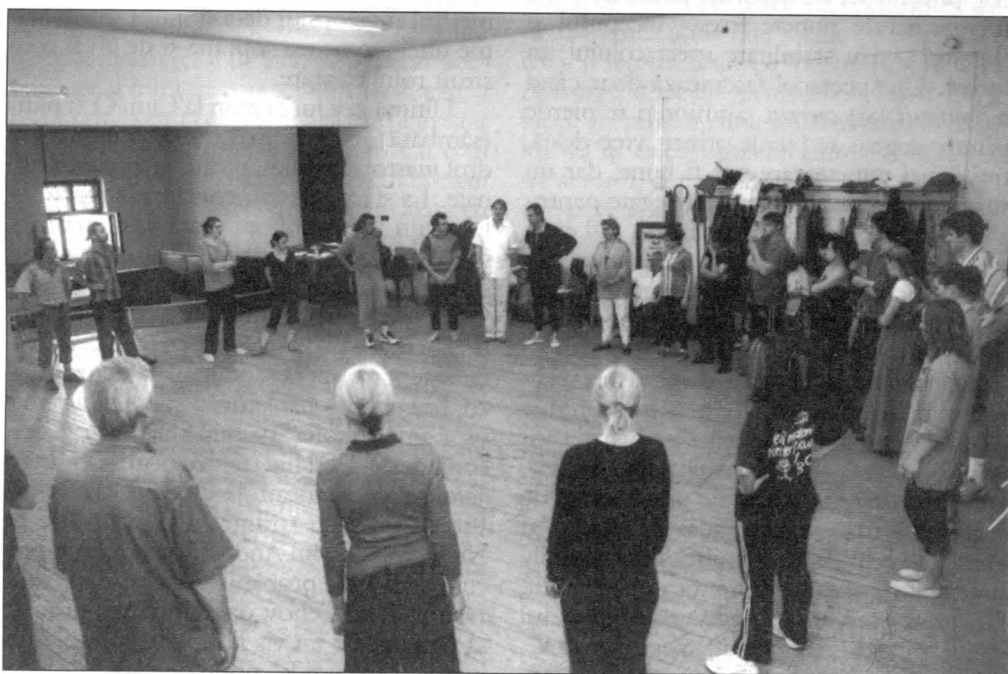
Antipostmodernul în căutarea esenței teatrului

Mai exact, e vorba de respingerea aceluia postmodernism teatral care pretinde că ar oferi publicului trăiri sincere, căci prozaice, cotidiene, adică tot mizerabilismul contingent. Șerban denunță această aparentă „sinceritate” (aceea după care fiecare dintre noi își poate juca scenic propria subiectivitate, inevitabil restrictivă, deci fiecare poate veni cu *his or her story*) drept ipocrită. Și e îndreptățit, cred, să suspecteze de ipocrizie și amatorism artistic un teatru – politic, militant, în fond, dar cu o miză estetică aproa-

tiv și a „cruzimii” de tip Artaud. Teatrul via Șerban mizează însă nu doar pe revelarea rădăcinilor rituale ale catharsisului tragic, ca în *Agamemnon* și în *Trilogia antică*, ci și pe o hermeneutică a textului, una halucinantă în pedanteria ei, dacă e să-mi permit un oximoron. Prin ironie maieutică adesea, revelațiile hermeneutice prin care Șerban face sens nou din piese „patinate”, canonice, îi sunt împărtășite actorului, cu aceeași „intensitate și disciplină” a persuasiunii sau „pedagogiei” regizorale cu care aceluiași actor i se pretinde să-și întrețină mult invocata „pregătire” fizică și vocală. Un aparent banal „De ce?” al Annei Petrovna din *Ivanov*-ul cehovian sau „sonoritatea” aparte, mai expresivă decât cuvântul, a pașilor angoasați, isteria unui umblet alert în *Livada cu vișini* sau cea a tusei ori a râsului instantaneu plasează natural angoasa cehoviană în proximitatea „neantului” beckettian. Distanțarea și totodată melodramatismul pe care Andrei Șerban le descoperă în textul cehovian fac plauzibilă, în descendența poeziei regizorale a lui Meyerhold, apropierea de vodevil, dar și de limbajul cinematografic, ritmat muzical, ca în montările cu *Livada...* la Lincoln Center în New York în 1977 (sau mai apoi, în 1992, la București), cu *Pescărușul* său japonez la Teatrul Shiki din Tokio în 1980, sau cu un controversat *Unchiul Vanja* la compania La MaMa în 1983 (spectacol laudat, în schimb, de un regizor de talia lui Richard Schechner, de pildă), cu Joseph Chaikin în rolul Vanja.

Dualitatea temperamentală și vizionară

Urmărind, între 8 și 18 iunie a.c., în cadrul master class-ului realizat de Andrei Șerban cu actorii și studenții la actorie clujeni, scene din ibsenianul *Peer Gynt*, din cehovianul *Ivanov* și din shakespearianul *Vîsul unei nopți de vară*, m-am întrebat dacă au dreptate cei care vorbesc despre dualitatea lui Andrei Șerban, regizorul deopotrivă „tiran” și generos, adică deschis propunerilor venite dinspre actori, deopotrivă axat pe descifrarea textului (un tradiționalist, s-ar zice) și pe teatralitatea ostentativă, „orientală” (în sensul distincției estetice, iar nu geografice, formulată de către Artaud între teatrul oriental și cel occidental). Răspunsul nu poate fi decât nuanțat, firește, fiindcă prolificitatea creației regizorale a lui Șerban provine din chiar această natură dilematică a demiurgului (pentru a nu-l numi chiar șamanul) scenic. Mai întâi, ideea că Andrei Șerban ar „mânui” actorii ca pe niște păpuși le aparține atât celor care formulau astfel un reproș la adresa metodei sale regizorale, cât și celor care se lăsau plăcut fanatizați, fără a-și abandona însă personalitatea actori-



• Foto: Nicu Cherciu

voi opri enumerarea, imposibil de epuizat, în chip arbitrar; deci, Andrei Șerban, discipol, inițial, al lui Peter Brook (la al cărui faimos *Orghast* tânărul regizor român proaspăt exilat participă, în 1971, mai mult prin prezența charismatică decât altfel, umplând spațiul vibrant din juru-i). Dar un Șerban care provoacă el însuși entuziaște prozelitisme, prin spectacolele și workshop-urile sale – evenimente la granița teatralității, testând

pe inexistentă – care își reneagă esența, adică condiția ficțională, distanța estetică, mimesisul, ca și catharsisul realizat tocmai prin acest mimesis, prin trăire de tipul *ca și cum*. Ceea ce teatrul trebuie să provoace, în schimb, în viziunea lui Șerban este o regăsire genuină a sinelui prin plasarea lui pe orbita a ceva ce depășește restrânsa și nevolnica subiectivitate, o „transă” colectivă canalizată înspre căutarea tragicului transsubiec-

cească, „unicitate”, ci, din contră, „lucioasă și hipnotice (oglinzi, valori ale mării și alte butaforii la vedere)”. Toate acestea își găsesc totuși o justificare organică în chiar spiritul barocului muzical, respectiv în acela al expresionismului disonant. Șerban, ca „zeu” suprascenic, ca Homer regizoral, își alcătuiește – metaforic vorbind – un scut al lui Ahile în fiecare dintre aceste spectacole, o *punere în abis* a metafizicii piesei prin imagini pregnante, cu rol de metafore conceptuale. Atât *Indiile galante*, cât și *Visul* aduc în scenă zei, care devin regizorii din interiorul spațiului ficțional, ierarhizat pe grade și regnuri ontologice. Iar conflictul comic, cu relevanță tragică, în finalul la *Visul*, al principiilor masculin-feminin, înscenat de cearta inițială a zeilor (Venus și Marte în *Indiile galante*, Titania și Oberon în *Visul*...), reverberează în nesfârșitele quiproquouri, travestiuri și menuete donjuanești, galant-erotice, ale cuplurilor propriu-zis umane din cele două piese. Un Șerban baroc, așadar, aproape rococo în flamboaiantele *Indii galante*, adept al secvențelor de tip deus ex machina și al sforărilor teatrale la vedere. Un Șerban expresionist în *Visul unei nopți de vară*, relevând în final – după cum le-o cerea și actorilor și studenților clujeni în interpretarea aceleiași piese shakespeareene – substratul tragic al confuziei amoroase. Un tragic insinuat treptat și culminând tocmai prin scena aparent ridicolă de teatru în teatru, menită să spargă atmosfera de comedie feerică (aceasta, un clișeu de interpretare a piesei shakespeareene) și să distanțeze. Căci Demetrius, Lysander, Hermia și Helena devin, în viziunea lui Șerban, din spectatori ironic-detașați ai piesei secundare, spectatori empatizați, asociind tragedia, chiar diletant jucată, a lui Pyram și a Thisbe cu trauma încă proaspătă a propriei lor degingolade sentimentale, a disperării născute din nerecunoașterea Celuilalt. Drama cosmică, zeiască, este scenariul supraindividual, arhetipal, al preumanei iubiri-pasiune, augmentată de obstacol (întotdeauna necesar), de războiul sexelor, de conflict, de raportarea agonală a femininului la masculin. În finalul *Indiilor galante*, zeița Venus (interpretată de una și aceeași superbă soprană de coloratură pe care am regăsit-o în rolul Titaniei, Danielle de Niese) îi încununează pe indienii nord-americani, confirmând îndreptățirea amorului lor „natural”, echilibrat. Un catharsis muzical, făcut posibil de prezența, fie și galantă, a zeilor, de scenarii emoționale trans-individuale, de exemplaritatea simbolurilor scenice (sfera terestră despicată în patru în *Indiile galante*, apoi cercul, ca și vergeaua magică, à la Brook, mânuite de Venus), de sofisticatele fiorituri ale muzicii baroce, în care subiectivitatea se lasă copleșită de instanța absolută a unui Teatru parcă transcendent.

Opera ca teatru total

Zilele Șerban la Cluj au fost însoțite de încă un privilegiu, acela de a fi putut viziona înregistrarea parțială a câtorva opere montate de el de curând pe importante scene ale lumii: *Faust*, de Gounod, la Metropolitanul newyorkez, *Visul unei nopți de vară*, de Benjamin Britten, la Chicago Opera Theater (în aprilie și mai 2005). Mai mult, cadoul hazardului, în chiar ziua despărțirii (temporare!) a regizorului de Cluj, a fost acela că am descoperit – integral de astă dată, pe Mezzo – un fastuos spectacol de operă barocă, de o creativitate scenică de-a dreptul exuberantă: *Les Indes galantes*, de Rameau, după un libret de secol XVIII, montată de Andrei Șerban la Palais Garnier din Paris în 2004. Alături de alți regizori de calibru internațional care au glisat din teatru înspre operă – Peter Brook, Robert Wilson, Richard Foreman sau Peter Sellars –, Șerban a reușit să facă din spectacolul de operă un organism teatralo-muzical *vin*, care își denunță, își parodiază și apoi își conține, ironic și respectuos totodată, tradiția. Ideea, preluată de la Wagner, că opera ar trebui să fie teatru total, îmbinând muzica, dramaturgia, arta actorului, mitul legitimator, plus arta demiurgului pseudomitic, care e regizorul, este exemplar *pusă în abis*, prin ritmarea desfășurărilor scenice adecvate în același timp tramei și muzicii. În opera romantică *Faust*, compusă de Gounod în secolul al XIX-lea, catharsisul tragic și distanțarea voit teatrală sunt orchestrate, în interiorul ramei ficționale, de tandemul Înger – Mefisto, regizori secunzi, care tranșează drama în sfera moralei creștine, menținând însă și o ambiguitate de inspirație gnostică.

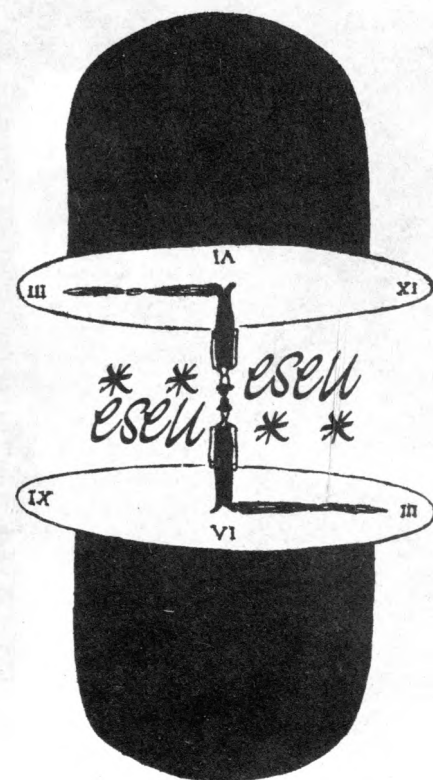
Profunzimea dilemei faustice pare a fi părăsită în *Indiile galante*, operă barocă de secol XVIII, ca și în *Visul*..., operă modernă compusă de Britten în 1960, în care Andrei Șerban optează pentru o estetică a efectelor,

a „suprafețelor” lucioase și hipnotice (oglinzi, valori ale mării și alte butaforii la vedere). Toate acestea își găsesc totuși o justificare organică în chiar spiritul barocului muzical, respectiv în acela al expresionismului disonant. Șerban, ca „zeu” suprascenic, ca Homer regizoral, își alcătuiește – metaforic vorbind – un scut al lui Ahile în fiecare dintre aceste spectacole, o *punere în abis* a metafizicii piesei prin imagini pregnante, cu rol de metafore conceptuale. Atât *Indiile galante*, cât și *Visul* aduc în scenă zei, care devin regizorii din interiorul spațiului ficțional, ierarhizat pe grade și regnuri ontologice. Iar conflictul comic, cu relevanță tragică, în finalul la *Visul*, al principiilor masculin-feminin, înscenat de cearta inițială a zeilor (Venus și Marte în *Indiile galante*, Titania și Oberon în *Visul*...), reverberează în nesfârșitele quiproquouri, travestiuri și menuete donjuanești, galant-erotice, ale cuplurilor propriu-zis umane din cele două piese. Un Șerban baroc, așadar, aproape rococo în flamboaiantele *Indii galante*, adept al secvențelor de tip deus ex machina și al sforărilor teatrale la vedere. Un Șerban expresionist în *Visul unei nopți de vară*, relevând în final – după cum le-o cerea și actorilor și studenților clujeni în interpretarea aceleiași piese shakespeareene – substratul tragic al confuziei amoroase. Un tragic insinuat treptat și culminând tocmai prin scena aparent ridicolă de teatru în teatru, menită să spargă atmosfera de comedie feerică (aceasta, un clișeu de interpretare a piesei shakespeareene) și să distanțeze. Căci Demetrius, Lysander, Hermia și Helena devin, în viziunea lui Șerban, din spectatori ironic-detașați ai piesei secundare, spectatori empatizați, asociind tragedia, chiar diletant jucată, a lui Pyram și a Thisbe cu trauma încă proaspătă a propriei lor degingolade sentimentale, a disperării născute din nerecunoașterea Celuilalt. Drama cosmică, zeiască, este scenariul supraindividual, arhetipal, al preumanei iubiri-pasiune, augmentată de obstacol (întotdeauna necesar), de războiul sexelor, de conflict, de raportarea agonală a femininului la masculin. În finalul *Indiilor galante*, zeița Venus (interpretată de una și aceeași superbă soprană de coloratură pe care am regăsit-o în rolul Titaniei, Danielle de Niese) îi încununează pe indienii nord-americani, confirmând îndreptățirea amorului lor „natural”, echilibrat. Un catharsis muzical, făcut posibil de prezența, fie și galantă, a zeilor, de scenarii emoționale trans-individuale, de exemplaritatea simbolurilor scenice (sfera terestră despicată în patru în *Indiile galante*, apoi cercul, ca și vergeaua magică, à la Brook, mânuite de Venus), de sofisticatele fiorituri ale muzicii baroce, în care subiectivitatea se lasă copleșită de instanța absolută a unui Teatru parcă transcendent.



• Foto: M. P.

Așadar, nu „doi” Andrei Șerban, cum s-a spus cândva, ci unul singur, revenind la sine însuși, mereu cu nelinește, fertilă, a întrebărilor revelatoare, adresate sieși și actorilor săi, într-o mișcare de estetică regizorală circulară, în spirala sa muzical-teatrală – o *figura serpentinată*, vibrând perpetuu în jurul propriului *adevăr*. Andrei Șerban ficționalizându-se pentru a găsi adevărul estetic și pe cel transestetic uneori, acel verosimil al teatrului-viață, donquijotesc. Șerban ca instanță imanentă spectacolului, dar și transcendentă lui, o instanță regizorală pe cât de adevărată pe atât de puternic teatralizată. ■





Roxana Croitoru: În legătură cu felul superficial în care e abordat, în general, la noi, textul unui viitor spectacol, cât timp acordați studiului pe text, cu actorii la masă?

Andrei Șerban: Depinde. Încep cu mișcarea. Îi las pe actori să improvizeze. Nu stau întotdeauna la masă. Văd ce au înțeles ei. Instinctiv, ei înțeleg ceva. Apoi asamblăm fragmentele împreună. Începem cu experiența și ajungem să găsim analiza mentală, ca apoi să revenim la improvizație.

R.C.: În primii ani la Institutul de Teatru ați fost student întâi la actorie (nu exista secția de regie). Profesor v-a fost maestrul Ion Finteșteanu și asistentă Sanda Manu. Avea Sanda Manu la acea oră o metodă specială de lucru cu studenții? Vă întreb pentru că și azi absolvenții Domniei Sale se remarcă printr-o știință foarte clară în a-și controla și conduce rolul. V-a marcat în vreun fel întâlnirea cu acești profesori?

A.Ș.: Anii mei la actorie au fost marcați de personalitatea lui Finteșteanu, excentrică, și cu manierele lui destul de clasice, dar precise în metodologia actorului, care veneau



• Roxana Croitoru. Foto: Nicu Cherciu

În ritmul draconic al celor zece zile de *master class*, regizorul Andrei Șerban, cu firea-i neliniștită, în veșnică căutare, a reușit să viziteze, în oraș și împrejurimi, diverse spații neconvenționale pentru o viitoare posibilă colaborare cu actorii și studenții clujeni.

Așa s-a întâmplat că, la sugestia președintelui Colegiului Academic al Universității „Babeș-Bolyai”, profesorul Andrei Marga, joi dimineața, în antepenultima zi a șederii sale la Cluj, Andrei Șerban, Ștefania Ferchedău (asistenta regizorului și reprezentanta Asociației Culturale „Ecumest”), directorul Teatrului – profesorul Ion Vartic, administratorul Universității și cu subsemnata am pornit-o spre Bistrița, la reședința familiei Bethlen, devenită Centrul de Conferințe și Simpozioane și Francofonie al UBB, în microbuzul condus de nelipsitul nostru șofer, Sandu Bota.

Vremea și peisajul în miez de vară erau minunate, soare torid și miros de tei. Mai puțin zgomotul și zguduirile mașinii, din cauza numeroaselor gropi de pe șosea. Atmosfera era animată. Andrei Șerban și cu Ion Vartic continuau o discuție în jurul aparițiilor editoriale, literatură, filosofie și câte și mai câte. S-a trecut, inevitabil, la teatru. Ștefania, entuziasă, comenta scenele prezentate de studenți cu o zi înainte. Mă pregăteam să atac interviul. Timpul regizorului până la plecarea sa din Cluj era foarte drămuț, doritorii de interviuri numeroși, fapt ce a creat câteva ieșiri intempestive, crize de personalitate (din partea doritorilor). Am pornit reportofonul. Fraze întregi se înregistrau, apoi se pierdeau cuvinte sau fragmente de propoziții, în zgomotul drumului. Ceea ce aș fi vrut să fie un interviu a devenit o conversație cu regizorul Andrei Șerban, în drum spre Arcalia. (R.C.)

din fler, din intuiție, combinate cu o tehnică care îi aparținea și care mi-a făcut bine să o învăț, să mi-o însușesc. Atunci când am devenit regizor, am început să apreciez și tehnica altor actori și să pun foarte mult accentul pe nevoia de meșteșug, pe ideea că talentul sau intuiția, fără un meșteșug foarte precis, nu se poate dezvolta. La fel cum o tehnică, un meșteșug foarte dezvoltat nu strălucesc fără libertatea intuiției. Deci, amândouă sunt importante. Intuiția, pe de o parte, și disciplina foarte riguroasă, personală și justă, pe de alta. De la Sanda Manu am învățat să folosim analiza mentală. Ne-a învățat să gândim, pentru că, deși era foarte tânără, nu

avea nici 30 de ani, cred, se completa foarte bine cu maestrul Finteșteanu. Și ea venea dintr-o familie de actori, tatăl ei a fost marele actor Ion Manu. Avea deci respect pentru tradiție, tradiția unui stil foarte credibil. În plus, avea o disponibilitate intelectuală foarte deschisă, iar din această combinație, dintre intuiția și tehnica maestrului Finteșteanu și ideea de libertate care vine dintr-o analiză intelectuală, lucidă, a Sandei Manu, m-am ales cu foarte mult în acei ani de studiu la clasa de actorie.

R.C.: Acum, când lucrați cu studenții la Columbia University, parcurgeți toți anii împreună sau predați la mai mulți ani concomitent?

A.Ș.: La noi, la Columbia, nu avem profesori care preiau o clasă de la început până la sfârșit. Pentru noi această metodă e neinteresantă. Pentru că obligi studenții să se adapteze prea mult

unui anumit stil. Nu intră în discuție stilul aceluși profesor sau al aceluși regizor. Dar nu e bine să obligi un student să se adapteze prea mult unui singur stil în anii formării sale, atunci când el trebuie să fie mult mai deschis către diverse experiențe. Noi avem profesorii noștri și, câteodată, aducem și profesori invitați, din afară, pentru perioade scurte, astfel încât suntem deschiși pentru foarte multe metode, stiluri și atitudini diferite, din care studentul poate să aleagă ceea ce-i convine lui mai mult. De exemplu, avem un profesor care e axat pe realismul teatrului american, pe Arthur Miller, de pildă. Și avem profesori care predau texte extrem de abstracte, formaliste, și care merg mult mai mult înspre nonrealismul lui Meyerhold. După aceea, Niky Wolcz lucrează foarte aplicat pe Commedia dell'Arte și pe autorii germani și ruși, iar eu lucrez mai mult pe Ibsen, Cehov și pe Shakespeare sau mai de curând pe tinerii autori contemporani din generația lui Sarah Kane. Un curs e foarte clasic, altul extrem de modern. Avem cursuri egale ca întindere cu toții, fără ca unul dintre noi să fie dominant. Pentru studenți e foarte bine, căci au acces la o varietate imensă de stiluri, iar după trei ani de studiu ies complet zăpăciți și aiuriți, dar, în același timp, sunt mult mai liberi și se pot adapta mult mai ușor cerințelor de teatru atât de contradictorii pe care le are New Yorkul. Când se fac audiții, actorilor li se cere să arate cele mai variate disponibilități, de la *musical comedy* până la drama psihologică, operă, *vaudeville*, stiluri foarte diverse. Deci ei, studenții, nu se pregătesc pentru un teatru de repertoriu, cum sunt majoritatea teatrelor europene. Se pregătesc într-o manieră mult mai liberă, mai flexibilă, mai modestă, deci mai puțin orgolioasă, bazată pe antrenament complex.

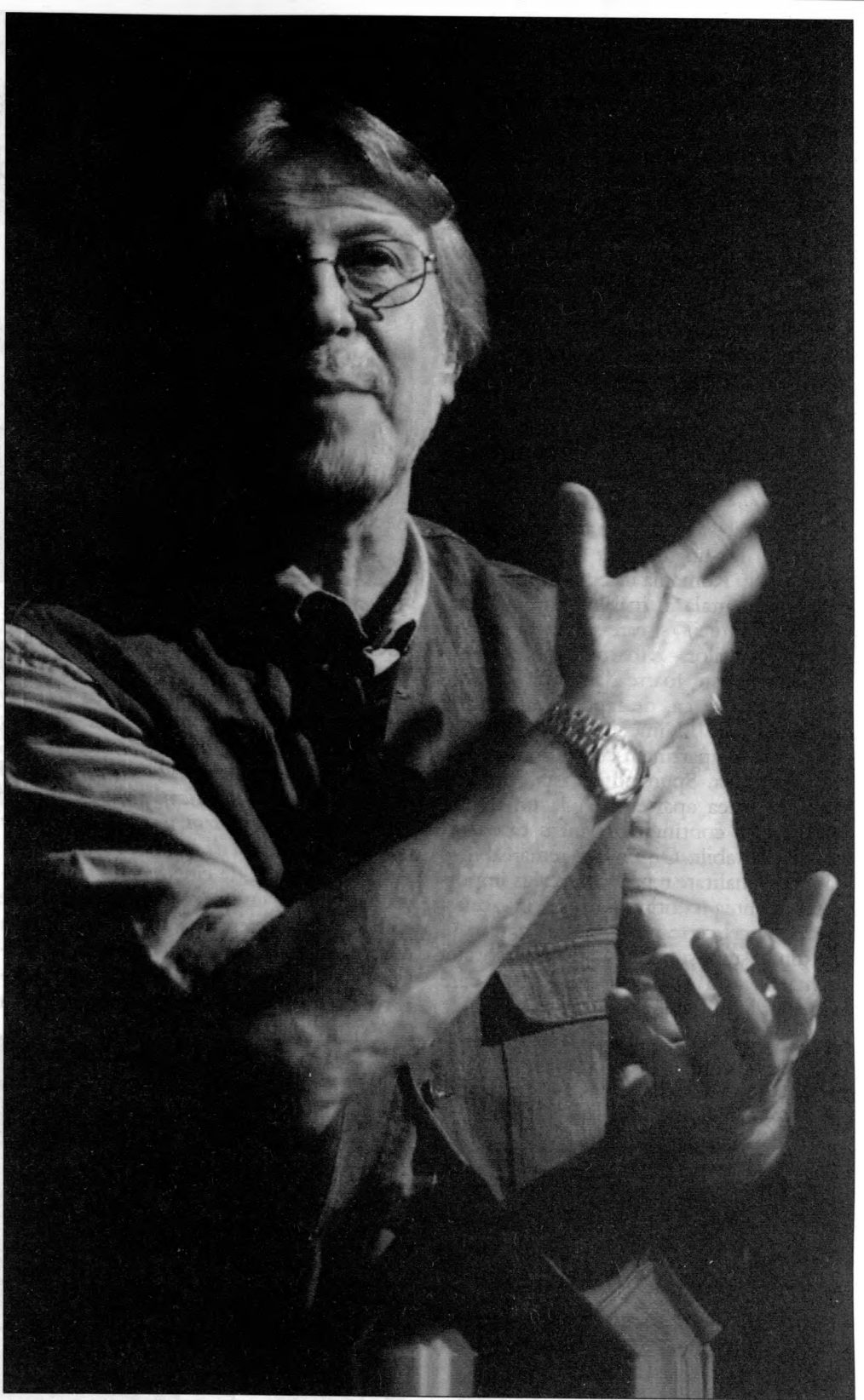
R.C.: Le spuneți actorilor și studenților că este foarte important să recâștige ceea ce s-a pierdut: o vorbire clară, inteligibilă, „pentru că, nu-i așa, teatrul e și text uneori”. În America, unde majoritatea actorilor sunt actori de film, cei de teatru cum sunt pregătiți?

A.Ș.: Mă refeream la asta, dar nu spuneam că trebuie să revenim, să recităm pe scenă,

cum făcea George Vraca sau Calboreanu. În primul rând, ar fi imposibil și ridicol azi, ar suna complet vetust și muzeistic. Dar ceea ce acești actori de altădată aveau prove-nența dintr-un respect pentru limbă, de unde o știință a frazării, care ducea spre muzică. Deci limba devenea muzică, era nepsihologică. Sigur că sensibilitatea trupului lor nu era atât de expresivă cum este aceea a unui actor tânăr de azi, modern. Dar ceea ce au pierdut foarte mult actorii de astăzi – care sunt mai mult actori fizici, care se exprimă prin trup (pentru că aceasta le cer regizorii excesiv de vizuali), ce au pierdut este expresivitatea vocii. Spectacolul de azi e mai mult o legătură între dans și mass-media, în care teatrul devine vioara a doua, iar vocea, cuvântul, textul, frazarea lui și accentele pe anumite cuvinte care ar trebui să clarifice lectura, acestea au o minimă importanță în teatrul de azi, sunt mult mai puțin exprimate. De aceea, când spun „vorbiți clară”, nu mă refer neapărat la dicție, ci la o frazare care să fie, în primul rând, bine asimilată. O vorbire din care să înțelegi în profunzime care este gândul autorului sau al personajului, cum este, de exemplu, cazul la Shakespeare. Când lucrezi cu textele lui Shakespeare, nivelurile posibile de înțelegere ale unei singure replici pot fi în număr de șapte. Ni se spune că o replică a lui Shakespeare poate avea șapte niveluri de înțelegere, iar noi, să fim modești, dacă suntem capabili în repetiție să înțelegem două sau trei niveluri, suntem norocoși. De obicei, nu suntem în stare să-l înțelegem nici la primul nivel, dar învățăm mecanic, pe dinafară. Îl recităm mecanic, papagalicește, în speranța că spectatorul va înțelege el, chiar dacă noi nu-l înțelegem. Și, atunci, se întâmplă o catastrofă, pentru că dacă un actor nu înțelege în adânc ceea ce spune, dacă nu are experiența imaginii, a metaforei, a ceea ce înseamnă aceste cuvinte, cum să poată el să o transmită altuia? Deci la aceasta mă refeream, la această calitate adâncă, la această analiză profundă, care nu este neapărat o analiză intelectuală, ci este, poate, o analiză completă, în care emoția, trupul și mintea participă în cuvinte. Un cuvânt care să iasă din mintea întreagă, la asta mă refer. Acest fel de educație în America nu există. De aceea, la Columbia University noi o practicăm și o dezvoltăm și este, în acest sens, o școală unică. Este o anumită filosofie, pe care eu însumi am învățat-o de la Brook și pe care o continui împreună cu Niky Wolcz...

R.C.: După trei ani de actorie, ați intrat la nou-înființata secție de regie, unde l-ați avut, printre alții, coleg pe Aureliu Manea. Despre el aș dori să-mi vorbiți.

A.Ș.: Manea era întotdeauna o sursă de electricitate. Emană o vibrație unică în jurul lui. Așa era încă din școală. Avea ceva aparte. Chiar când era o prezență tăcută, îl simțai ca o entitate gata-gata să explodeze. Eu l-am folosit pe Manea ca actor în primul meu spectacol de institut, *Ubu Rege* al lui Jarry. Manea îl juca pe fiul reginei poloneze, iar în spectacol mai jucau Niky Wolcz și Florian Pittiș, ultimul în Ubu. Erau extraordinari. Iar în monologul lui, Manea – când apărea pe scenă printre gunoaie, într-un câmp de război devastat, printre deșeurile civilizației, cu o sabie în mână, ca să se lupte cu morile de vânt – avea parcă în el o forță care îmi amintea de Artaud. Și în priviri aceea incandescență pe care Artaud o avea.



• Foto: Nicu Cherciu

Manea ar fi putut deveni un mare actor de film, dacă cineva l-ar fi folosit. N-am văzut niciodată pe cineva jucând cu fanatismul și dăruirea dementă a lui Manea, în afară poate de Emil Botta. Manea cred că a avut un mare șoc întâlnindu-l pe Grotowski, pentru că a recunoscut în el aceeași căutare pe care el, prin temperamentul lui, o avea. O căutare în extremis, a unui teatru care merge cu totul radical într-o direcție originală și care nu face nici un compromis. Cred că asta i-a dat mult curaj, că l-a inspirat mult această întâlnire. Încă din institut, spectacolele lui Manea erau foarte radicale și extrem de interesante, pentru că el nu povestea piesa la modul tradițional: expunere, conflict, deznodământ, ci făcea un montaj. Din acest montaj extrăgea esențele, ca să transmită, de fapt, fiorul pe care-l simțise el când citea piesa. Reacția lui față de text era unică. Și atunci, actorii, în institut, îl urmau cu o supunere totală. Îl iubeau, dar le era și teamă

de el, iar el îi fascina, îi hipnotiza și și-ar fi creat, dacă i s-ar fi dat, un teatru al lui, care ar fi fost, probabil, revoluționar în România. Din păcate, destinul a vrut să nu fie așa, și aceasta a fost marea lui tragedie personală și, într-un fel, e trist pentru teatrul românesc că s-a întâmplat așa, pentru că nu se știe cum s-ar fi dezvoltat Manea. Era un tip foarte fragil interior, dar dacă ar fi fost susținut, iubit, îndrăgit, pentru că el de asta avea nevoie, poate că boala lui ar fi fost mult mai mult ținută sub control. Dar cum Manea a trebuit să plece în provincie și să se lupte cu diferite instituții obtuze, birocratice, care aveau statutul lor, legile lor, nu s-a putut încadra în nici o instituție. Căci el însuși era o instituție complet originală și, în nebunia lui, avea o logică surrealistică, foarte clară. Într-un fel, încet, încet, spectacolele lui, deși au lăsat o marcă foarte puternică în teatru, s-au pierdut în timp. Și din cauza bo-

→

lii, care avansa, relația lui cu actorii devenea din ce în ce mai dificilă. Starea de suspiciune, de neîncredere, sentimentul persecuției i-au creat un disconfort și lucrul cu el a devenit imposibil. Cazul Manea este mai mult un caz simbolic, pentru că el constituie, poate, un exemplu de inspirație, mai mult decât oricine din generația mea. Așa cum Artaud este model de inspirație. Nu prin spectacolele pe care le-a făcut, nici Artaud n-a făcut multe spectacole, și spectacolele, oricum, nu mai sunt, ci ca model de inspirație pentru cei care caută în teatru imposibilul.

R.C.: *În capitolul pe care l-ați citit la Casa Tranzit ați subliniat importanța întâlnirii cu Brook. Ce aveți să le spuneți actorilor tineri despre impactul întâlnirii cu o mare personalitate pentru dezvoltarea lor? Ce înseamnă model pentru un viitor tânăr actor?*

A.Ș.: Trebuie să reabilităm ideea de model, în special într-un moment ca acesta, când tineretul din România începe să imite atitudinea occidentală a tinerilor, care au uitat de „sfatul bunicii” și care se răzvrătesc împotriva părinților – e foarte la modă asta în Occident și este foarte dăunător sănătății publice. Pentru că, de fapt, fiecare dintre noi e fiul cuiva!!! Nimeni nu s-a născut singur. Cu toții aparținem cuiva, suntem fiul sau fiica cuiva. Spunând aceasta, vreau să subliniez ideea apartenenței la un trecut, adică a unei continuități pentru care suntem responsabili. Or, un om remarcabil, o mare personalitate reprezintă veriga importantă pe linia continuității și, în același timp, este cel ce te poate face să găsești în tine dimensiuni și potențialuri neexplorate. Tocmai în asta a constat norocul pe care l-am avut întâlnindu-l pe Peter Brook.



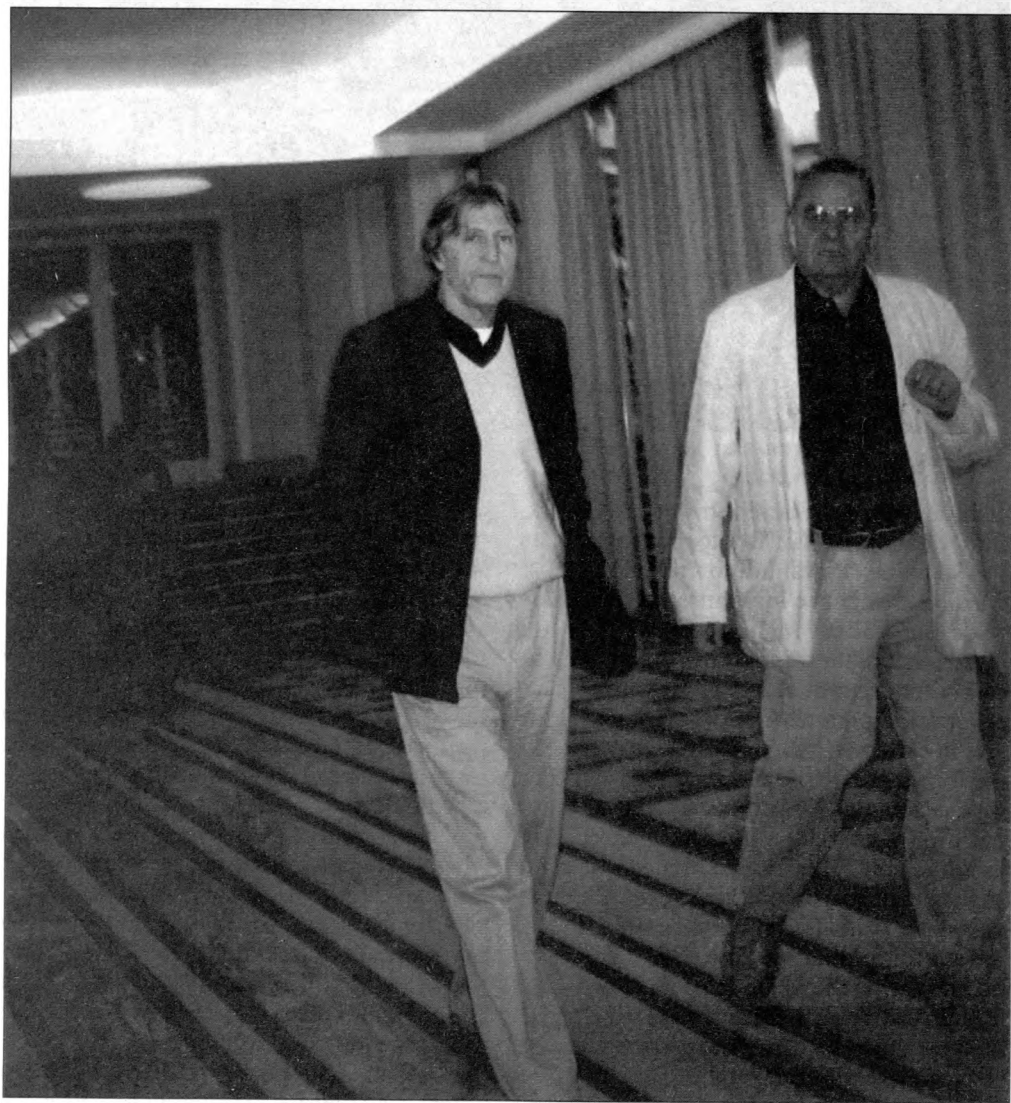
• Foto: Nicu Cherciu

R.C.: *Le-ați explicat, de asemenea, foarte frumos, tinerilor ce înseamnă a fi liber, puterea de a fi liber în niște forme fixe, fie că ele sunt exerciții fizice, fie texte propriu-zise. Eu v-aș întreba cum s-a petrecut pentru dumneavoastră trecerea de la spectacolul de teatru spre cel de operă, pe care îl practicați acum, mai mult chiar decât pe cel de teatru. Ce v-a atras, de fapt, spre spectacolul de operă?*

A.Ș.: E o modă, de cincizeci de ani încoace, în operă, să inviți să monteze regizori de teatru. Aceasta pentru a aduce o viziune a teatrului în lumea muzicii, care este, de obicei, o lume foarte statică din punct de vedere vizual. În opera clasică, cântăreții jucau

prin voce și mult mai puțin cu trupul. Ideea e că trupul are o importanță egală cu vocea, pentru că de unde iese vocea, dacă nu din trup? Trupul trebuie să participe și să completeze vocea cu o expresie care poate fi totală și care poate să prelungească muzica în spațiu. Pentru mine dorința de a monta la operă însemna dorința de a aduce teatrul în muzică și, în același timp, de a găsi în operă ceea ce-i lipsește teatrului: muzica. Sunetul muzicii înobilează orice gest. În teatru, trăim în absența muzicii. Nu avem muzică decât dacă o creăm artificial, prin ilustrație muzicală, care acompaniază un spectacol, sau prin muzică *live* în spectacol. Dar nu este vorba de un lucru organic, e, cum am spus, ceva artificial, adăugat, impus de regizor. Opera este, în sensul acesta, mult mai naturală, pentru că opera e scrisă de un compozitor, pentru care povestea, subiectul nu puteau fi redată altfel decât prin muzică. *Boema* e o piesă de un realism extrem de banal, cu oameni de pe stradă, dar care, pentru că este cântată, devine operă. Nu cred că *Boema* vorbită ar fi la fel de puternică precum *Boema* cântată. Ea nu poate să se exprime decât prin cântec. Muzica exprimă ceva viu și adevărat despre felul în care trăim. Or, artificialitatea tradiției vechi a operei impunea cântărețului pe scenă să joace în decoruri convenționale, în costume pompoase, grandilocvente, cu totul în afara vieții, fără nici o legătură cu viața. Muzica devenea un fel de fantezie, de lume imaginară, fără să aibă nimic la bază, nici măcar un vis. O lume artificială a unei estetici fără viață. Regizorii de teatru au încercat deci s-o dinamizeze, să aducă energia vieții și a teatrului în operă. O nouă vitalitate care să exprime în montări fuziunea muzicii cu teatrul. Acesta este motivul pentru care am fost și eu atras să montez spectacole de operă.

Interviu realizat de
ROXANA CROITORU



• Cu Andrei Marga, vizitând Colegiul Academic. Foto: M. P.

Rubrica DOSAR
este îngrijită de

Ion Vartic

Săptămâna

Gabriela Melinescu

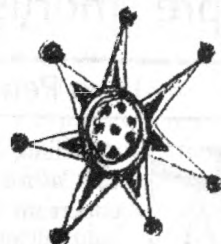
pentru Jordan Chiwet

Luni

Este luni, este luni!
Trece vântul prin aluni.
Patru îngeri vor să facă
ordine în casa de nebuni:
Vai și Au,
Cucova și Cucubau.



pentru bogați
și pentru goi.
Este joi
mai ales
pentru strigoi.



Vineri

Este vineri, este vineri!
Nu-i o zi chiar pentru tineri.
Crucea lumii-n cer se suie
și Messia veșnic este
pus în cuie.

Marti

Este marți, este marți!
La romani ziua hoților
dar nu la mezi și nici la pați.
Și la noi ca la romani –
ziua asta e o zi de mii de ani.

Sâmbătă

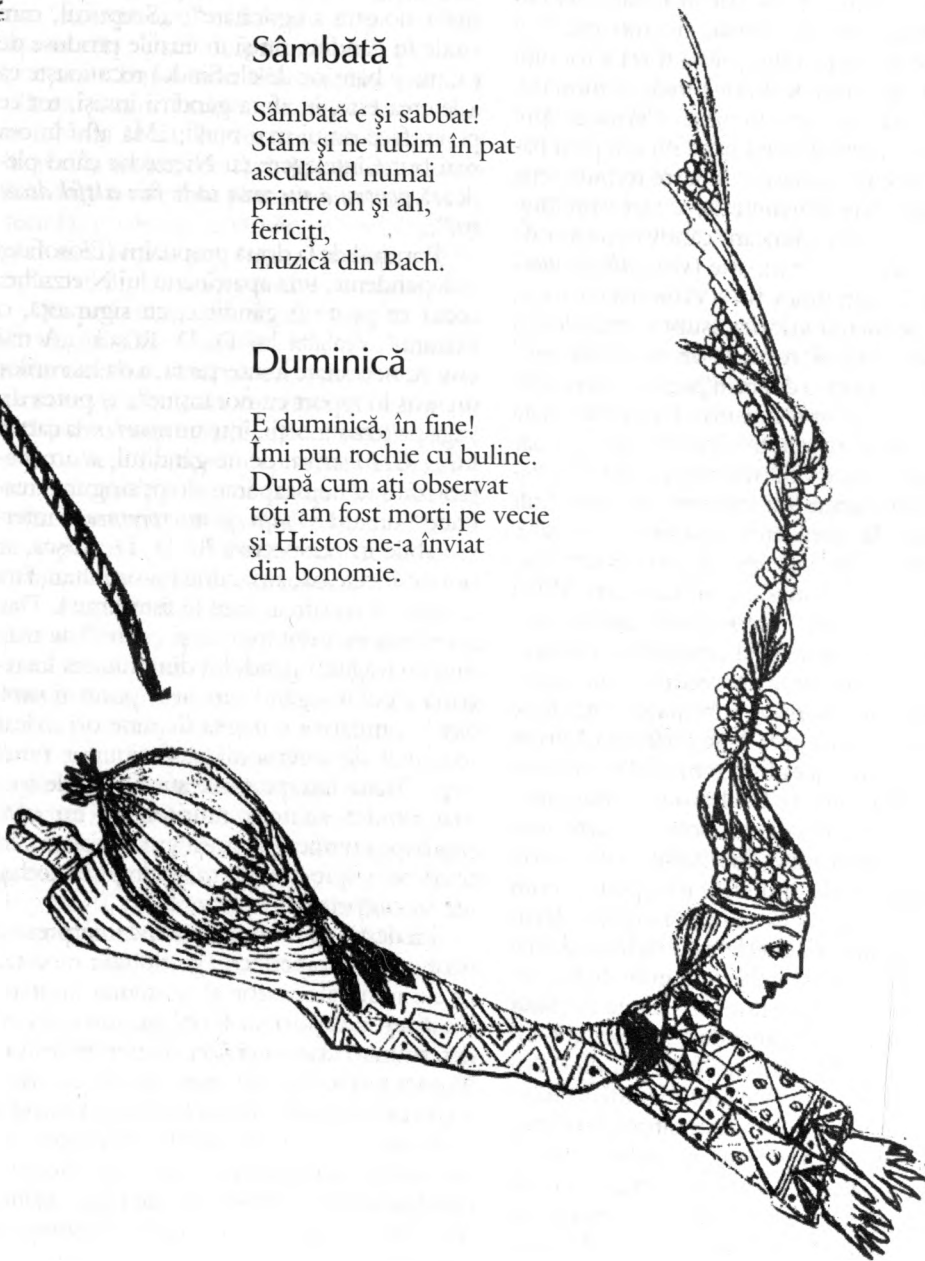
Sâmbătă e și sabbat!
Stăm și ne iubim în pat
ascultând numai
printre oh și ah,
fericiți,
muzică din Bach.

Miercuri

Este miercuri, este miercuri!
Numai spirale și cercuri!
Și cizmarul pune flecuri
iar tăticu și mămica
își aruncă-n față plicuri.
Din picioarele cu aripi
Hermes pierde un placheu
și-l iau repede chiar eu!

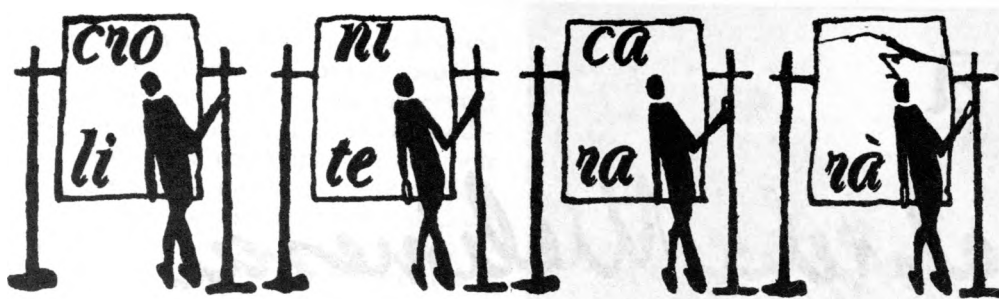
Duminică

E duminică, în fine!
Îmi pun rochie cu buline.
După cum ați observat
toți am fost morți pe vecie
și Hristos ne-a înviat
din bonomie.



Joi

Este joi, este joi!
Joacă tata pe butoi
și mănâncă usturoi.
Este joi



Jocul cu moartea sau despre „morișoară”

Irina Petras



Scriind, în 2000, despre *Caietele lui Cioran*, descopeream în jocul de-a jurnalul al lui Livius Ciocârliie plăcerea de a se lăsa în voia curentilor, cucerit/mănat de spiritul ludic al lui Cioran – maestru al disperării, verbalizând o viață privilegiul de a fi disperat. L. C. „se joacă” din nou, în *Bătrânețe și moarte în mileniul trei* (București, Humanitas, 2005, 234 pagini). Motto-ul din Cioran („Nimic nu ne flatează mai mult decât obsesia morții; *obsesia*, nu moartea”) îl scutește de găsirea din prima frază a tonului potrivit. Din cea de-a doua însă, își intră deja în mână: „M. are dreptate. Cartea despre bătrânețe trebuie scrisă până nu ești prea bătrân. Desigur: și despre moarte trebuie scris la timp”. Adică, înainte de a tăcea prelung despre ea, cum spuneam cândva apropo de cărțile mele despre moarte (vezi *Știința morții*, 1 și 2). Un umor fin și câteodată galben, o privire mereu ațintită asupra semnelor și semnalelor lumii, textuale ori ba, destăinuirii alunecate ca-ntr-o doară în pagină („Scriu despre moarte și sunt bucuroși. Ce poate fi asta altceva decât frivolitate? Frivolitate să fie, dar este una de care sunt mulțumit. Slavă Domnului, până acum nu mă tem. Mă tem mult mai mult de bătrânețea dusă prea departe”), un pluton de *martori* (Ibsen, Nietzsche, Dostoievski, Lévinas, Pleșu, Liiceanu, Milan Kundera etc., etc.) secundând instrumentarea unui *caz* de infinită umanitate: muritudinea – sunt instrumente predilecte ale „acesui nelineștit disimulat sub masca unei false seninătăți”, cum prea bine îl descria Mircea Zăciu. Prins în jocul suprem al descrierii de sine crepuscular, L. C. alcătuiește (fragmente nu pot fi scrise decât fiecare în parte, așezarea lor finală fiind, inevitabil, o *alcătuire*; ele, fragmentele, „nu aleg, dau peste”, cum bine zice L. C.) o carte înalt inutilă, extrem de folositoare. Căci cele mai teribile și mai grele, în sensul gravității și al gravidității lor, deopotrivă, gesturi sunt cele făcute în *ciuda* definitivului, a sentinței deja rostite: „N-am înțeles nimic. Nu am ce sfaturi să dau. Nu sunt – și de aici îmi vine sentimentul de libertate singuratică – un îndrumător”. În fond, *drumul* e unul singur – un *monodrom*, o *unicale* spre moarte –, îl împlinesc toți, fără mod de întrebuițare. Comentariile pe marginea lui însă îi dau transparență, încropind senzația că totuși lucrurile sunt, oarecum, sub control: „Nu mă interesează o filosofie a morții. Mă interesează gândul morții, așa cum îl trăim”. „Funcționar al morții”, cum își spune în câteva locuri, este doar într-o oarecare măsură, căci un „funcționar” nu gândește liber

și eliberat – el respectă, supus și important, reguli străine. Moartea *gândită* încetează a mai fi străină, iar stăpânirea ei asupra-ne se relativizează. Murirea e, poate, o funcție, dar singurătatea din jur o face inefficientă ca regulă generală. Intravitală, moartea e chestiune strict individuală, iar ca experiență inevitabil la mână a doua îngăduie tălmăcirii infinite: „Dar sunt bătrânețea și moartea obsesii?... Pentru mine sunt teme și le găsesc firești”.

Cum gândul morții îmi e dintre cele mai familiare, iar bibliografia morții la îndemână, am citit cartea cu sentimentul participării la o convorbire privată, gata să intervin cu o completare ori să exclam „așa e!”, încântată de coincidențe, de nenumăratele secvențe din carte (în care m-am descoperit, surprinsă, și personaj) pe care le-aș semna eu însămi fără ezitare: „E bine să fim conștienți de ireducibila noastră singurătate”; „Scepticul, care crede în gândire, nu și în iluziile produse de ea, nu-și bate joc de ele fiindcă recunoaște că a le crea este, în afara gândirii înseși, tot ce poate face omul mai bun”; „Mă aflu în cea mai bună înțelegere cu Nietzsche când pledează pentru a nu vrea să te faci altfel decât ești”...

Pornind de la două propoziții (filosofice) independente, una aparținând lui Nietzsche: „ceea ce poate fi gândit e, cu siguranță, o ficțiune”, cealaltă lui D. D. Roșca: „A trăi este cu necesitate a interpreta, a da lucrurilor un sens în raport cu noi înșine”, aș putea divaga pe tema morții, într-un *aparteu* la cartea lui L. C. *Moartea*, de ne-gânditul, apare, paradoxal sau nu neapărat, drept singura „realitate” umană. *Viața și interpretarea*, interșanjabile în perspectiva lui D. D. Roșca, se opresc/încetează, amândouă și simultan, față în față cu moartea, care le este limită. Dar, accesibilă exclusiv mental și „trăită” de trup după retragerea gândului din uniunea lucrețiană a eului – gând care ar fi putut fi *martorul* –, moartea e marea ficțiune ori măcar maestrul de ceremonii al ficțiunilor omenești. Toate interpretările sunt posibile tocmai fiindcă suntem muritori și nu știm (aproape) nimic despre singura noastră certitudine: „Spre moarte mă îndrept în același fel: incompetent”, notează L. C.

Predestinați prin murititudine interpretării neobosite și imperfecte, gestionăm moartea ca suprem valorizator al existenței limitate. Dacă am fi veșnici, ar fi obligatoriu să avem determinări clare și posace în eternitatea lor. Numai imprevizibilul, mișcarea vie pot muri și crea. Ficțiunile în lanț furnizează surrogat de adevăruri liniștitoare (vezi filosofia lui *ca-și-cum*, vaihingeriană), adoptate dacă răspund unei nevoi personale, dacă pot „calma o nelinește a inteligenței noastre” (Ortega y Gasset).

Capacitatea de a ține în umbră muritudinea („E frapant de câte ori își pomenește omul moartea fără să-i vină în gând că s-ar putea ca, vreodată, să dea peste ea”) se ivește din capacitatea minții omenești de a cuprin-

de „spații” mult mai largi decât cele care îi sunt la îndemână destinal. O avarie în acest mecanism al eclipsei sistematice, o ieșire din firescul uitării cotidiene și cotinocturne aduc la suprafață gândul morții și spaima ei.

Înapt pentru transcendență, incapabil să *creadă* („Față de complexitatea funcțională a lumii, dublată de haos, mi-e la fel de greu să cred în hazard ca și în Dumnezeu”), L. C. îmi e, încă o dată, aproape. Îi înțeleg și privirea care se știe ultimă asupra lucrurilor și locurilor: „E sigur, e aproape sigur că n-o să mai venim aici. Îmbătrânești de câte ori te desparți definitiv, fără să și mori”. Știu ce înseamnă vina supraviețuitorului, cred că un câștig al bătrâneții este că, în fine, moartea a încetat să fie un *scandal*, intrând în cutremurătorul ei firesc („Nu cred că am înnebuni, cum scrie Coșbuc, dacă am afla de ce trebuie să murim. Știm de ce”), tot așa cum încetează obligația de a fi la curent cu zvonurile zilei: „Mi-am câștigat prin vârstă dreptul de a nu mai urmări jurnalele de actualități. Dacă se întâmplă ceva în țară, cum ar fi un cutremur al oamenilor, o schimbare de guvern, aflu eu cumva. În rest, de ce mi-aș face sânge rău? Vreau să mor de inimă, nu de ficat”.

Spre final, reia cearta cu Cioran, dar, încă o dată, săgețile sunt de catifea. Continui să cred că Cioran e departe de a „nu comite nici un exces” – comite excesul *mental*, al gândului *activ*, mai „rău” decât toate. „Tehnica exagerării”, care presupune să iei amănuntul tău și să-l pui sub lupă până se vede omul, specia, e una obișnuită la toți gânditorii odată cu trecerea timpului. L. C. nu face excepție. „Entuziasmul pentru decădere” e autentic. „Față de totul morții, nimicul vieții e o imensitate” tocmai fiindcă poate fi trăit pe culmile disperării, cu acceptarea senin-crispată și obsesivă a morții intravitale. Degradarea nu poate fi degustată decât *nimănând în trup*. Cioran nu se amăgește: el știe, repetat, că *i s-a dat* tot ce se poate da unui om – *nimicul*. Nicidecum un „caraghios” iluzionist despre sine, știe prea bine că viața e inutilă și comică și își trăiește *tragicul individual*. Ardelean, nu-și umple nimicul cu iluzii. Nici măcar cu suprema iluzie – Dumnezeu. Îl descrie, pur și simplu.

Mă miram altădată, scriind despre *Caietele lui Cioran*, că L. C. nu înțelege plăcerea lui Cioran de a-și repeta o vorbă veche românească – „morișoară”. Acum sunt gata să pariez că, între timp, i-a descoperit el însuși farmecul și desfătările evanescente.

Lexiconul cronologic al romanului românesc

Ștefan Borbély



Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989 (Ed. Academiei Române, 2004) înseamnă, într-o primă instanță, aproape 1300 de pagini esențiale, bune de expus la loc de cinste în orice bibliotecă personală sau publică, din care masivul volum redactat de către Institutul de Lingvistică și Istorie Li-

terară „Sextil Pușcariu“ din Cluj-Napoca n-ar trebui să lipsească sub nici un motiv. Având în vedere imensitatea materialului sintetizat în fișe scrupuloase, foarte precise, lucrate „ardelenește“, el nici nu costă prea mult, dacă ținem cont de faptul că un volumaș beletristic superfluu de 180-200 de pagini de la editurile noastre simandicoase trece binișor de zece dolari, în timp ce tratatele de exegeză, scrise chiar de către autohtoni, bat milionul. Mă întreb, așadar, câte dintre instituțiile noastre de cultură, câte școli sau facultăți s-au făcut luntre și punte pentru a achiziționa superba carte pusă pe masă de către colegii clujeni, pe care se cuvine să îi numim în formație completă, pur și simplu pentru faptul că ei reprezintă o echipă de excelență, care face onoare oricărei culturi: Ion Istrate, Mircea Popa, Ioan Milea, Aurel Sasu, Doina Modola, Elena Stan, Augustin Pop, Valentin Tașcu, Mariana Vartic.

Simpla lor enumerare trezește însă și nostalgii, pe motiv că doi dintre cei care au lucrat la carte – Augustin Pop și Elena Stan – nu mai sunt printre noi. De altfel, crepuscularul intră în relația umană și intelectuală pe care o stabilim cu această lucrare de căpătâi și dintr-o altă direcție. Trebuie să recunoaștem, cu tristețe și cu un fior autoscopic vinovat, că *tipologia* coautorilor în fața cărora ne plecăm aici capetele într-o recunoștință este pe cale de dispariție în cultura română, într-un moment în care noul context politic, intelectual și religios pe care îl trăim încurajează *sintezele adecvate la adevărul neescamotat al culturii române*, întreprinse de pe alte baze decât cele foiletonistice sau impresioniste, colorate esopice sau avortate ideologic.

Ne lipsește o istorie politică a literaturii române; ne lipsesc specialiștii capabili să analizeze raporturile literaturii noastre cu fenomenul religios – de care era interzis să te apropii până în decembrie 1989 – și ne lipsesc, în general, oamenii capabili să integreze cultura noastră în rame regionale flexibile. Ne lipsește, altfel spus, chiar *competența minimală* de pe platforma căreia istoricii și criticii noștri literari ar putea intra în competiția liberă cu Occidentul, participând la proiecte colective, antiizolaționiste. Predăm în continuare literatura română ca și cum harta culturală a Europei n-ar exista decât ca referință cartografică vagă, aleatorie. Ne mistificăm în continuare izolaționist, construind glorie locale într-o perioadă a integrării transnaționale, a vizelor volatile, a colaborării electronice și a ferestrelor deschise. Pierdem enorm de mulți bani europeni fiindcă nu creștem asemenea specialiști; ne plângem de absența resurselor financiare, dar nu știm – și uneori refuzăm – să le obținem. Mizăm în continuare pe o generație care trăiește cu reflexul etatist în sânge, egalat, poate, doar de mefiența față de tinerii pentru care Occidentul e un partener lucrativ, de dialog. Avem arhivele vraște, nu ieșim pe internet și nu finanțăm accesul literaților la biblioteci virtuale. Trăim vetust, cam ca prin '60-'70, în plin imaginar postmodern. Vrem performanță, dar nu o răsplătim, măcar la cota unui coltuc decent de pâine. Vorbim de *canon* doar pentru a sugera cuminenie culturală și respectul străvechilor obiceiuri. Tindem să fim „originali“ în epoca globalizării, atipici în epoca tipologiilor flexibile. Reformăm instituții alegând lideri fără program, birocratizăm din nou totul, isteric, secretizant, într-o epo-

că a birourilor internaționale deschise, evanescente. Dăm salarii doar pentru ca unii să se afle-n treabă, voalăm spasmodic informații de utilitate publică, cauționăm subcultura în dauna culturii autentice.

Ajuns aici, cititorul de bună-credință, dar excedat s-ar putea întreba ce legătură au, în ultimă instanță, toate acestea cu dicționarul pe care îl discutăm? Au, direct și indirect, prin eroismul celor care se încumetă la o asemenea nesăbuită de 1300 de pagini în format mare. Să nu-și imagineze învățaculul tânăr, datat la deliciile computerworld-ului, că Academia îi furnizează fiecărui coautor al unui asemenea instrument național de lucru măcar un laptop pentru a-și sistematiza informația. Nu: totul se face cu fișe, manual, gârbovit, cu creionașul și cu valiza la purtător, în bibliotecă fără acces liber la raft, nesistematizate, umede, igrasioase, lacunare, cu funcționare plictisite, indolente, care nu știu cine-i Hortensia Babadag Bengescu. Cum a demonstrat și cazul *Dicționarului Scriitorilor Români* – la finalizarea căruia Aurel Sasu a trudit singur, ducând eroic în spate expectativa unei întregi echipe și o tristă moștenire lăsată de moarte –, pentru obținerea câte unei informații bibliografice mai rare trebuie să și „contribui“ sau, cum se spune în zoolatria națională, „să miști din urechi“: în caz contrar, funcționarul indolent nu îți deschide ușa secretă. Unele informații nu le poți obține din Cluj, ci doar din capitală: trenul îl plătești singur, cazarea o aranjezi la un prieten. Nu ți se dă nici un act care să ateste că lucrezi la un lexicon fără de care cultura română nu poate face pasul înainte: ca o consecință, unele uși îți rămân pe veci ferecate, mai ales acelea „cu regim special“: arhive militare, diplomatice, instituționale etc.

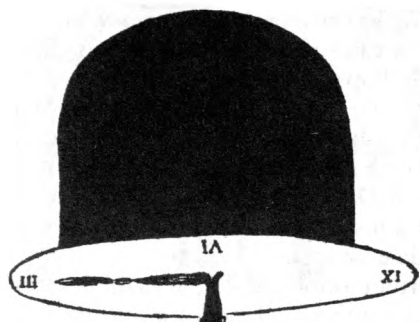
Să precizăm, așadar, din capul locului, că autorii *Dicționarului cronologic al romanului românesc* sunt „specialiști“ în surmontarea unor asemenea opreliști. Ei au, pe de altă parte, o extraordinară cultură de arhivă și o suplețe sintetică, expresivă, superioară, din care mulți avem ce învăța. În plus, toți – fără excepție – scriu foarte bine, elegant, cu o precizie a termenilor remarcabilă, infirmând stereotipul „cărțiței de bibliotecă“ cenușii, indigeste, greoaie, bolovănoase. Toți – din nou: fără excepție – au identități specializate bine conturate: Mircea Popa, Ion Istrate, Aurel Sasu, Valentin Tașcu în istoria și critica literară, Ioan Milea în estetică și traduceri, Doina Modola în teatrologie ș.a.m.d. *Last but not least* – vorba predilectă a lui Mircea Zăciu –, toți împărtășesc fervoarea ardelenască – tot de sorginte germană, ca tipologie – pentru marile opere definitorii, de sinteză, elaborate în colectiv, într-un context lucrativ în care individualitatea se sublimază impersonal, decantându-se în altruism.

Mi-aș îngădui să evoc aici ca model apropiat „lecția“ de intelectualitate altruistă a lui Mircea Zăciu, transmisă tuturor generațiilor cu care a lucrat. Când se vorbește de „mărcile stilistice“ ale *Echinoxului* (observație valabilă doar până la epoca subculturală de acum...), devoțiunea altruistă investită în programe colective este, în general, omisă, în ciuda faptului că majoritatea echinoxistilor s-au educat pe opere colective, ceea ce le-a indus un respect responsabil pentru transcendența culturii, decantată apoi, ca manieră creatoare imediată, în livresc. Rămâi uimit, de pildă – pentru a ne întoarce

tot la *Dicționarul cronologic al romanului...* –, văzând la câte opere colective a participat Augustin Pop până în momentul neașteptat al morții, fără să acuze vreodată oboseala servituții sau exasperarea deturnării de la preocupările sale personale. În Cluj – o dovedește și *Dicționarul* de față – altruismul devotat a fost – și la unii încă mai este – o formă de existență.

Rostuit cronologic – și, în cazul fiecărui an: prin aranjarea alfabetică a autorilor –, *Dicționarul...* are ca punct de pornire anul 1705 (*Istoria ieroglifică*, al cărei manuscris se mai află încă la Moscova) și ca an-limită 1989, în care ultimul nume recenzat, prin privilegiul obiectiv al alfabetului, este Haralamb Zincă, autor al unui etern roman despre război. Scrupuloși, autorii inventariază geneza publicistică a fiecărui roman, adună bibliografia reprezentativă, însă ceea ce conferă forță *Dicționarului*, dincolo de sistematizare, e medalionul critic atașat fiecărui roman, în care arta constă în a scrie percutant pe spații mici. Iată un exemplu din Doina Modola, tot de pe ultima pagină, beneficiarul fiind Daniel Vighi (*Însemnare despre anii din urmă*): „Roman intertextualist, cultivând programatic epica autoreflexivă, comportamentistă, axată pe situațiile vieții cotidiene transfigurate prin legile artei și ale scrisului ca aventură. Eroii cărții, Studentul și Iuliu, merg la cursuri, la bibliotecă, își fac vizite, hoinăresc [...], dar lunecă pe nesimțite într-o irealitate livrescă. Bănuieț de schizofrenie din cauza închipuirilor lui, Studentul [...] se mișcă liber în spațiu și timp, imaginându-și o fabuloasă Kakanie, în care viețuiesc baroni trăsniți, prinți destrăbalați, dulcinee seducătoare, călugări și aventurieri...“ Etc.

Exagerând cu prima parte a acestei cronici, am intrat în criză de spațiu, răpindu-mi singur șansa de a da mai multe detalii dintr-un lexicon în care toate lumea găsește ceea ce caută. N-aș insista, așadar, pe imensele delicii de conținut ale romanelor interbelice – *Dicționarul* deschide calea reevaluării unora dintre ele, pe nedrept alunecate în uitare –, ci m-aș opri doar la o „marotă“ personală mai veche: perioada 1945-'48, spectaculoasă nu numai literar și politic, dar și tipologic. Surprinde apoi, în toți anii inventariați, uriașul număr al personajelor histrionice din romanele românești: sintetizându-le, ajungem la o altă istorie a literaturii decât aceea cu care suntem îndeobște obișnuiți... De fapt, citit atent, *Dicționarul* reconstruiește câteva tipologii diacronice alternative, care fac ca multe dintre istoriile noastre literare clasice să cadă în desuetudine, pe motiv de adecvare parțială la realitatea empirică, imediată a literaturii. Dacă ne gândim că unele dintre aceste istorii s-au „canonizat“ prin intermediul școlii, îndepărtarea lor de realitatea de fapt a literaturii noastre devine de-a dreptul îngrijorătoare. *Dicționarul...* arată că, într-o anumită măsură, trăim într-o memorie culturală mistificată.



Epistolă estivală despre Peyresq

Michael Finkenthal

În fiecare vară, în ultima săptămână a lunii Iulie, se întâlnesc la Peyresq – un cătun pierdut în Alpii Maritimi – membrii Societății de Studii „Benjamin Fondane” și invitații lor. Timp de o săptămână, discutăm de dimineața până seara o temă – diferită de la an la an – legată de poetul-filosof. Anul trecut, subiectul reuniunii a fost „Fondane și prietenii săi (Robert Desnos și Claude Sernet) în anii ocupației”. În vara aceasta întâlnirea este axată pe discuții în jurul primei cărți publicate de Fondane în Franța, *Rimbaud le voyou* (Denoël, 1933).

Mă pregătesc pentru sejurul de la Peyresq încă din lunile de iarnă și mă tem de fiecare dată că nu voi reuși să ajung (anul ăsta mai mult ca oricând). Nu știu de ce mă atrage atât de mult săptămîna petrecută în satul acesta de piatră, puțin artificial (a fost reconstruit în întregime în anii șaptezeci de o asociație culturală belgiană) și puțin desuet. Pînă după al Doilea Război Mondial nu era nici canalizare și nici electricitate pe vîrfurile ăstea de munte. Condițiile erau atât de grele, încît locuitorii l-au abandonat la începutul anilor cincizeci. De necrezut. Satul se afla – în linie aeriană – doar la vreo optzeci de kilometri nord-est de Nisa și la cîteva ceasuri (bune) de mers pe jos pînă la graniță; teritoriu sălbatic, revendicat de italieni în timpurile lui Mussolini. Localnicii vorbesc însă provensala și s-ar voi și ei independenți, ca și corsicanii de peste mare. Strămoșii lor au fost probabil albigenzi. O legendă locală spune că un soldat rus (*partisan, maquisard*?) – Dumnezeu știe cum o fi ajuns el tocmai la Peyresq – s-ar fi refugiat acolo spre sfîrșitul războiului, știind că nemții nu vor urca pînă-n acest sat atît de izolat de lume.

Cîteodată, în plină sesiune, cînd cineva vorbește despre semnificațiile liturgice ale psalmilor fondanieni sau despre „gîndirea de participare”, așa cum a înțeles-o Fondane spre deosebire de Lucien Lévy-Bruhl, privesc pierdut valea adîncă ce se deschide la poalele muntelui pe care suntem cocoțați și gîndul mă duce departe. Departe de Fondane, departe de fondanieni, mă gîndesc la povestea copilului născut în acest Peyresq uitat de lume, care a vrut cu tot dinadinsul să meargă la școală și, după o vacanță de Crăciun petrecută acasă, a trebuit să se întoarcă pe jos, în plin viscol, la Colmar – distanță de vreo treizeci de kilometri. Mă gîndesc că dacă Icar ar fi cunoscut această vale, ar fi reușit să-și încununeze zborul cu succes. Apoi, gîndul mă duce la sala de mese, unde Sylvianne ne așteaptă cu bunătațile ei provensale, exact la ora unu. Se supără teribil dacă întîrziem; la urma urmelor și ei, cei care trudes pentru noi la bucatărie și în sala de mese, sunt oameni, își au și ei orarul lor care trebuie respectat...

Anul acesta aș vrea să discut în prezentarea mea felul în care Fondane se redefineste ca poet la începutul anilor treizeci prin ceea ce scrie despre Rimbaud, înainte de publicarea primului său volum de poezii în franceză, *Ulysse*. Ajuns în Franța la 25 de ani (în 1923),

tînărul Fundoianu trebuia să decidă dacă va rămîne poet, critic literar sau va deveni om de teatru. În acel moment, opțiunea de a deveni filosof nu exista încă. Cîțiva ani mai tîrziu, îl va întîlni pe Lev Șestov și această întîlnire îi va pecetlui, într-un fel, soarta. Pînă atunci însă mai ezită: îi întîlnește pe românii implicați la Paris în avangardele de toate culorile, dar privirea îi este îndreptată și în direcția teatrului și a cinematografeiei. Însoțit fiind în capitala Franței de sora mai în vîrstă, Lina, și de soțul ei Armand Pascal, colaboratori ai săi încă de la *Insula* (teatru experimental lansat la București la începutul anilor douăzeci; Lina și Armand au și lucrat o vreme la *Vieux Colombier*), teatrul rămîne o prezență vie în viața lui Fondane. Dar Armand Pascal moare curînd după sosirea la Paris, tocmai cînd Fundoianu-poetul realizează că nu va putea purta corsetul impus de Breton: îi este străină nu numai teoria, dar și tenta politică impusă avangardei, de orice culoare ar fi ea. E surprinzător cît de apolitic a fost (și a rămas) Fondane în mijlocul acestui mediu atît de politizat. În primii cinci ani după sosirea sa la Paris, rămîne mai curînd atașat de prietenii săi din București, de Vineu, de Marcel Iancu (a colaborat tot timpul la *Contemporanul*), de Brunea Fox, de Aderca, de Sernet și Voronca. Înstrăinat de poezia și poezii din jurul lui (mai încolo lucrurile se vor schimba) și străin încă de limba locului – desigur, franceza lui era excelentă, dar departe de a fi bună pentru un poet –, începe să se întrebe dacă nu va trebui să renunțe la poezie.

Vreme de patru ani, după propria sa mărturisire, nu a scris nici un vers. În prefața la ediția din 1930 a volumului *Priveliști* (apărut la București grație eforturilor lui Ion Minulescu), Fondane vorbește despre un poet dispărut, mort. Își închipuia, cred, că așa ar fi scris Rimbaud prefața la prima ediție a poemelor sale, adunate în volum (tocmai în anul morții sale). Și totuși, Fondane se re-lansase deja, în acel moment, pe drumul care-l ducea înapoi la poezie. Nu scria cum ar fi scris Rimbaud în Abisinia sau în Harar. Știm că în 1925 Fondane a început să scrie un *Fals tratat de estetică*; în arhivele rămase în posesia cumnatei lui Fondane, Mademoiselle Tissier, care la rîndul ei le-a transferat lui Michel Carassou, Monique Jutrin, neobosită animatoare a Societății Fondane, a găsit un manuscris, scris într-o franceză – încă – destul de „crudă”. În România, colabora intens (prin corespondență) cu reprezentanții avangardei (nu numai cu *Contemporanul*, ci și cu revistele *Unu* și *Integral*). La Paris, se împrietenise între timp cu Arthur Adamov, care încerca să lanseze, împreună cu Sernet, o mișcare literară „disidentă”, *Discontinuité*, și se apropiase și de grupul *Le Grand Jeu*. Scrie în acești ani *Trois scénario-cinépoèmes*, care prevestesc – în ciuda ancorării lor mai degrabă în cinematografie – reîntoarcerea la poezie. În articolele sale, publicate în *Integral* în 1927-'28, se va referi

adesea la poeți (Aragon, Eluard, Reverdy) și la poezie („Le grand ballet de la poésie française” sau „Poésie pure de Paul Valéry à Tristan Tzara”). Găsim aici deja, *in nuce*, cîteva din ideile care vor reveni mai apoi în *Rimbaud le voyou*.

Dar nu voi reproduce în această epistolă prelegerea pe care urmează să o țin la Peyresq. Oricum, nu e gata încă. Ceea ce mă interesează cu adevărat este să văd dacă voi reuși să găsesc o legătură între criza atît de specifică, de personală, a unui poet venit din provincia românească în capitala lumii sale literare (ideea l-a supărat foarte tare pe E. Lovinescu!) și criza „spiritului modern”, așa cum o descrie de exemplu T. S. Eliot, într-un studiu aplicat poeziei... engleze moderne. Am impresia că „globalizarea culturală” (sau cel puțin cea a anumitor sectoare din culturile occidentale contemporane) a început cu mult înaintea celei economice! În capitolul intitulat „The modern mind” din cartea menționată, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London, Faber and Faber, 1933), Eliot începe prin a-l cita pe... Jacques Maritain, pentru a defini conceptul-cheie al „spiritului modern” – *a fearful progress in self-consciousness*. O exacerbată conștiință de sine pare a fi caracteristica esențială a epocii. Fondane continuă ideea, dar o transgresează; poetul este forțat să se abandoneze acestui monstru fiindcă „la vie... a si peu de sens, qu'un honnête homme n'y peut voir qu'un énorme gaspillage d'énergie. Et si elle a un sens, eh bien, il n'est pas donné, on est en train de chercher” (*Rimbaud le voyou*, Paris, Editions Complexe, 1990, p. 22).

Această căutare se poate realiza doar printr-o scufundare în abis. Condiția poetului este aceea a unei „cîrțițe a abisului”. Hölderlin credea și el că poetul este un locuitor al abisului, fiindcă doar acolo va putea găsi, și asta doar după un timp îndelungat petrecut acolo, adevărul. (Nu pot să mă abțin, în acest context, să constat faptul că Cioran nu a ajuns atît de departe; el cobora în abis doar din cînd în cînd, pentru ca imediat să fugă înapoi, la realitatea imediată. A rămas, și a recunoscut-o, întreaga sa viață doar „un rôdeur du gouffre”).

Vor fi anul acesta mulți specialiști în Fondane și Rimbaud la Peyresq. Va fi foarte interesant să-i ascult, să le vorbesc. Carnea de mistreț și salata de andive vor fi și ele foarte gustoase. Și, ca în fiecare an, Sylvianne ne va certa dacă vom întîrzia la prînz sau la cină. Cu cea mai mare plăcere anticipez însă acel moment, care sunt sigur că va veni, în care voi privi pierdut pe fereastră și voi auzi ridicîndu-se din valea adîncă așternută la picioarele noastre ecoul întrebării lui Fondane: „mais qui donc se plaint par la bouche de Rimbaud?”

Columbia, 8 iunie 2005

Poeme de

George Vulfarșcu

Mîna care scrie și mîna care întoarce pagina

Nu sunt moarte pietrele, știi,
muntele nu-i cimitirul lor. Nici literele
tale nu sunt moarte. Și nici cuvîntul
nu e un osuar cu sicriele literelor.
Focuri de fulgere dansează pe pietre
și pe frontoanele Academiiilor dansează literele.

Numai năîngii pot crede că biografia
noastră de pe Calea Victoriei este mai potrivită
pentru poeme decît tîrșul șarpelui pe
pietrele Nordului.

Mantaua de rege nu face lăstărișul să freamăte
doar vîntul
nici cartea pe care-o ține-n mînă înțeleptul cetății
nu stîrnește vîntul
doar cenușa, doar cenușa ei este oglinda
unde caligrafia vîntului prinde contururi.

Numai năîngii pot crede că un poem
poate fi încheiat ca o cămașă: nasture cu nasture.
Dar poemul e o zdreanță de cămașă
pe care păsările o iau în gheare și-o pun sub
ouăle din cuiburi. Și jderii o trag cu dinții în
culcușuri sub labelle puilor.

Cămașa, domnilor, e doar pentru cadavrele
din morgă
pe șoldul femeii mîna ta a făcut-o ferfeniță
ferfeniță este și grămada ta de litere
pe care le-ai lăsat în cărți:
au ars
au fost o sclipire în noapte
între mîna care scrie și cea care întoarce pagina
ca și cum ar schimba scutecele
pe trupul muribund al vieții

Monograme pe pietrele Nordului

1. Nu este caligrafie mai desăvîrșită decît
aceea a fulgerelor:
incizii adultere, monograme, volute de arabescuri
lasă pe pietrele Nordului ca și cum s-ar
deșerta un stup de viespi
2. Sunt ultimul care i-am auzit pe Bătrînii
Stîncilor: „Piatra pe care nu cade fulgerul
nu poate deveni zar“.
3. Acum îl cauți pe Celălalt – Maestrul Jocului.
Dar vine lupoaica și naște icnind lîngă
pietre. Ea zice: „Pune mîna dreaptă pe botul
lupului: mîna care scrie mușcă moartea“.
Vin și vulturii și își așază cuiburile pe
stînci. „Deasupra crevaselor muntelui e aripa,
zice vulturoaica clocindu-și ouăle. Deasupra

literelor mîna care scrie se sprijină pe
gîtul neantului.“

4. Spun ceva teribil caligrafiile de pe
pietrele Nordului? Ceva ce nu s-ar putea
impregna pe pielea papirusurilor, pe pînză
sau pe hîrtie?

„Vezi, zice Maestrul Jocului, toți vor să dea
ceva literai: dinți, gheare, urlet.
Scrijelată pe pietre ea are mirosul sîngelui tău
cu care ți-ai însemnat locul
precum animalele Nordului își lasă mirosul
urinei pe pietre și iarbă, pe gloduri și lîngă
lujerii de ienupăr.
Dar numai cine ridică zarul poate citi semnul...“

5. Ultimul. Ești lîngă ornamentele
pe care le lasă fulgerele pe pietrele Nordului.
Moșii mei împlîntau cuțitul în piatră:
deasupra se învolburau norii
pe rîuri se-nchegau apele.
Un cuțit în mîna dreaptă
un cuțit în mîna stîngă
apoi răsucite în inima ciutei pe piatră
sîngele se prelingea în cupe
Ultimul care vezi: cel chemat
vine cu cel nechemat
unul pronunță o literă
celălalt îngîină alta
unul pare pe o față a zarului
celălalt pe cealaltă față

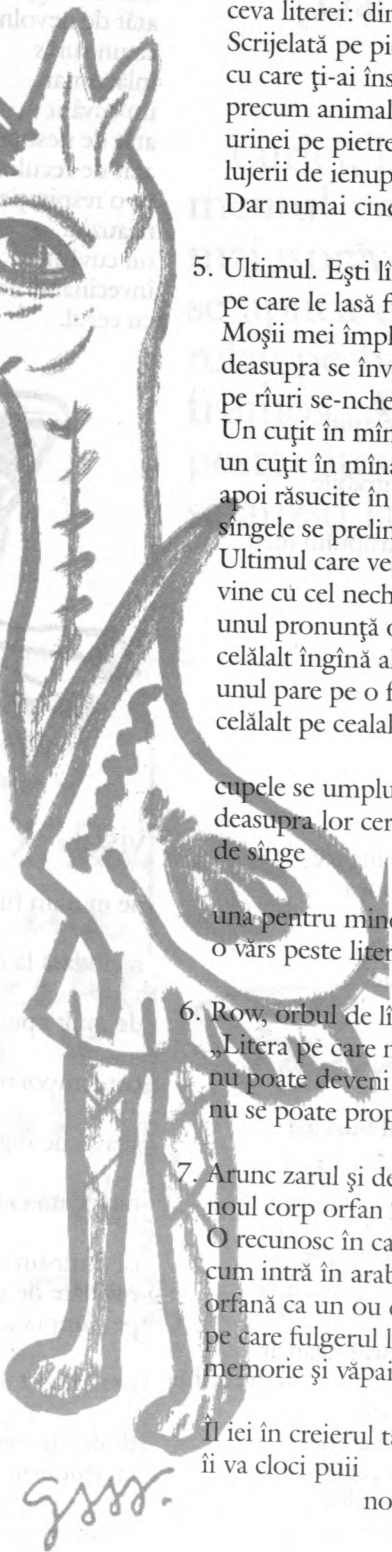
cupele se umplu singure ca și cum
deasupra lor cerul e un uger nemuls
de sînge

una pentru mine:
o vîrs peste literele poemelor

6. Row, orbul de lîngă mine, zice:
„Litera pe care nu cade sînge
nu poate deveni cuțit
nu se poate propti pe gîtul morții“.

7. Arunc zarul și deslușesc litera –
noul corp orfan în care ni se-arată zeii.
O recunosc în caligrafiile incizate pe pietre
cum intră în arabescuri și monograme
orfană ca un ou de cuc într-un cuib străin
pe care fulgerul l-a însămințat cu
memorie și vîpaie

Îl iei în creierul tău pînă ce febra ta
îi va cloci puii
nouă luni, nouă toamne



Poeme de

Julian Boldea

somn

trupul meu se desprinde din somn ca din undele verzi translucide
ale unei mări neștiute
cu algele viselor încolăcindu-mi coapsele
cu epiderma de aer a iluziei adăstând în preajma mea
cu zdrențe de neant și de abur în jur.
trupul meu își reia încet-încet deprinderile își învață din nou
gesturile de fiecare zi
învață ura gelozia iubirea mânia sărutul.
cu cearcănele melancoliei de a fi
cu ridurile neliniștii în colțul gurii
trupul meu învață din nou
ca în fiecare dimineață
meseria
de a trăi

întrebări

cine se ascunde în spatele surâsurilor mele
cine îmi adulmecă spaimele și tristețile de zi cu zi
cine stă în spatele oglinzilor în care îmi privesc chipul
torturat de amintirea unui viitor imprecis
cine și-a uitat în poemele mele neliniștile indescifrabile
și grimasele de împrumut
cine își îmbracă gesturile în conturul strâmb al trupului meu
cine scrie în locul meu
cuvinte mincinoase jilave și nerecunoscătoare
delicate și aspre
cine trăiește în locul meu
viața aceasta pe care nu o mai recunosc?

portrait d'une femme

în labirintul corpului tău ca o floare retractilă stângace
micile părâiașe de sânge și limfă prefac perfecțiunea
în suav neant al cărnii.
o, anatomie a frigului o, anatomie a visului
ascuns în petalele oaselor tale în cartilagiile iluziei.
în labirintul corpului tău
nici o mirare nu rămâne intactă
nici o tristețe nu se străvede
în oglinzile concave ale minții.
doar săruturile neîntâmpate se preling în colțul buzelor
ca un surâs răstălmăcit ca o himeră tulburător
de reală.

drumul

drumul meu zilnic pe lângă cetate pe lângă zborul neuzit
al fluturilor
pe lângă meandrele tulburate ale florilor stinghere
drumul meu zilnic pe lângă chipurile cuminti și atente
reculese și ipocrite drumul meu zilnic pe lângă cetate
în aerul limpede curba grațioasă a zborului păsărilor
în lumina amiezii travestiul acesta al spaimei clar desenate
pe obrazul meu
și gândurile mele închise în osul străveziu al tâmplei
dizolvate în sângele meu mut.
dar limbuția voinței dar
arhitectura fragilă a timpului

iarăși și iarăși măsurându-mi tăcerea suspectă
în drumul meu zilnic
pe lângă cetate...

poemul

un cuvânt
atât de fragil
atât de nevolnic.
ca un surâs
înlăcrimat.
un cuvânt
atât de nesupus
atât de recules.
ca o respirație
neauzită.
un cuvânt
învecinându-se
cu cerul.



visul

ne mutăm ființele în oglinzile multicolore ale visului
cu arhitectura lui schimbătoare.
niciodată la fel trupul meu trece prin văzduhul acesta stătut
ca printr-un ev
de mult apus cu păsări mari lichefiate și cu orologiile spaimei
înmănușate din nou.
contemporani cu carnea străvezie a râului nedomolit suntem,
contemporani cu miresmele
suave ale îngerilor prăbușiți din catapetesmele dimineților
netrăite...
niciodată la fel oglinzile visului prin care pășim nedumeriți
ca dintr-un orizont în altul
ca dintr-un secol în alt secol
maldăre de surâsuri șifonate de zei irascibili de poeme mecanice
pe câmpia aceasta roșie pășim îndurerați
cu fotografiile exilului nostru viitor în mâini
păsări cu zborul bolnav ne aduc mesaje de nicăieri
dintr-un timp pustiit
dintr-un somn fără țință.
cu trupurile bolnave de așteptarea miracolelor ne mutăm mereu
dintr-un timp în alt timp
dintr-un vis în alt vis
dintr-un trecut netrăit
într-un viitor ilizibil.

ARHIVA A'



Lucian Blaga

inedit

[Pe o carte poștală,
cu imaginea orașului Köln,
scris cu creionul]

[Data poștei din Köln: 12.8.30
Ora: 21.22]

[Către]
Fam. Blaga
Spitalackerstrasse 65
Bern
Schweiz

Lurlei, Luderley sau Loreley în momentul când treceam pe-acolo tocmai isprăvea cu pieptănatul părului și se apuca de altceva. Iată o idee: Loreley pe bidè. – Nu zău, a fost foarte frumos. Acu sosii la Köln. De unde peste câteva zile sosesc acasă. Și-atunci să auziți la povești.

Lulu

Lurlei, Luderley sau

Original - Federzeichnung v. Rudi Müllers

— Nachbildung wird strafrechtlich verfolgt —

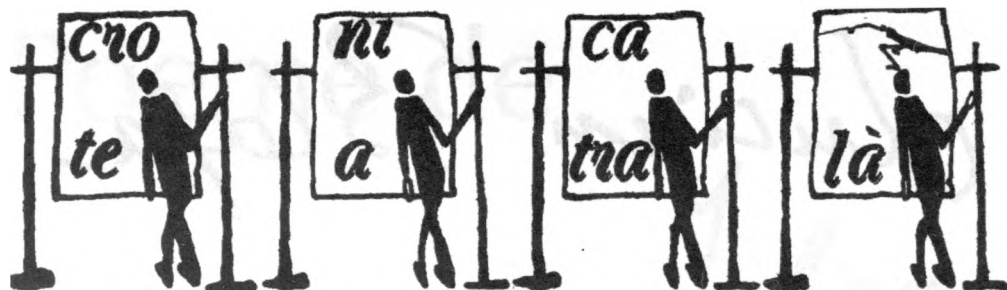
Loreley în momentul când
treceam pe-acolo tocmai
isprăvea cu pieptănatul
părului și se apuca de
altceva. Iată o idee:
Loreley pe bidè. — Nu
zău, a fost foarte frumos.
Acu sosii la Köln.
De unde peste câteva zile
sosesc acasă. Și-atunci
să auziți la povești
Lulu

Verlag Otto Lemmel, Mannheim.



Fam.
Blaga
Spitalackerstrasse
65
Bern
Schweiz

t 1051



Ultima participare la un festival de teatru a spectacolului *Hamlet* de W. Shakespeare, montat de regizorul Vlad Mugur, a avut loc în Ungaria, la *Sâmbetele din Zsámbék și teatrul de vânt*, 14 august 2004. Adaptat ca spațiu de joc neconvențional, fosta bază sovietică de rachete antiaeriene (garaje, buncăre de beton) de pe vârful Nyakas – ascuns privirilor de dealurile împădurite – nu a alterat cu nimic forța și valoarea acestui spectacol emblematic al teatrului românesc, la început de mileniu. Mărturie stă cronică lui Koltai Tamás, apărută în revista *Élet és irodalom* de la Budapesta, în august 2004. Ziua de naștere a lui Vlad Mugur e 22 iunie, iar aceea a morții sale, 22 iulie. Publicarea acestei cronici budapestane e o formă de a-l comemora pe marele regizor.

Memento mori

Koltai Tamás

Este de-a dreptul șocant să te întâlnești cu *Hamlet*-ul vieții tale (după încercări repetate), într-o noapte ploioasă, când se afla sub semnul întrebării posibilitatea ca spectacolul să se joace, pe un vârf de munte împădurit, unde nu cu mult timp în urmă erau depozitate arme ucigătoare monstruoase (în garajele pentru rachete). Nu vreau să ocolesc cuvintele mari: acest spectacol este *cathartic*. Pornim industria, creăm dumping cu marfă rebut și comentăm, din inerție, existența ei (și existența artei) certificând nemurirea celui inexistent, ca și poporul nefericit, care l-a mințit pe regele gol, spunându-i că e îmbrăcat. Iar atunci când ne întâlnim cu transcendentul (nu l-aș numi Dumnezeu), în imaginea oglinzii-creație, ne dăm seama, cu rușine, că ne lipsesc cuvintele.

Vlad Mugur a pus în scenă *Hamlet*, la Cluj, la Teatrul Național, spectacol invitat la Zsámbék, în noua locație – o fostă bază de rachete. Așa cum a fost, spectacolul trebuie înțeles simbolic. Cu ploaie, cu nori care s-au risipit la începerea spectacolului, cu eliberarea scenei de apă în noaptea friguroasă, cu actorii care au vrut să joace cu ori-

ce preț, cu spectatorii care au venit (sau n-au venit) și care au rămas până la sfârșitul spectacolului, fără să-și folosească telefoanele mobile, grăbiți, la începutul aplauzelor.

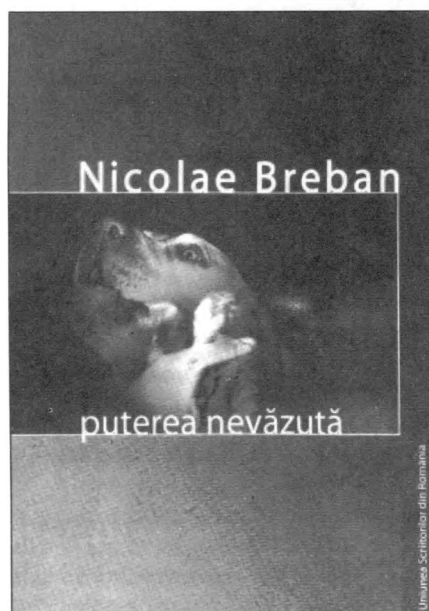
Hamlet-ul lui Mugur povestește despre teatru și despre moarte (și despre cât de banală este alăturarea lor). Esență a gândului shakespearian. Actorii ocupă scena pe care sunt capre, scânduri, taburete, sufite de pânză, schele din fier, fără să ți-o „prezinte” – decorul lui Helmut Stürmer nu suferă de un simbolism ieftin, nu este un leșin estetic. Ca niște fantome, grupuri de ființe astrale, actorii au în ei ceva mortuar, sau mai curând de *zombi*, dilatând timpul scenic. Înveșmântați în costumele Liei Manțoc, alb, negru și gri, ei privesc spre un punct fix, parcă s-ar uita la noi fără să ne vadă, după care se așază la o masă lungă, construită din scânduri și capre. Încep să-și spună textele, citind de pe hârtie fadă, cu fețe de cretă, parcă ar fi venit din gol, din nimic, parcă ar fi galvanizați pentru a exista, parcă ar fi condamnați să trăiască și și-au primit rolurile din porunca unui stăpân de sus. Doar *Hamlet* (Sorin Leoveanu) stă ghemuit dinaintea mesei, citindu-și și el textul. Duhul (Liviu Matei) apare dintr-un mormânt sau dintr-o groapă cu var, înaintând ca un dansator comic, plin de var alb-murdar, cu o mască din care se scurge prin

urechi un lichid vâscos. Nu scoate nici un cuvânt, dar *Hamlet* îi răspunde la fiecare respirație găjăită, în timp ce de pe schelă se rostogolește, în valuri, ceața. Niciodată n-am mai văzut o atât de grotesc-bizară reprezentare shakespeariană a Duhului.

După protocolul curții, „repetiția la masă” se împrăștie. Între foile de hârtie cu rolurile risipite, se continuă, *ex tempore*, jocul. Mugur folosește o mică modificare a scenei. Polonius (Anton Tauf) o prezintă lui *Hamlet* pe *Ofelia* (Luiza Cocora), care pe sub trenți poartă, pe lungile-i picioare, o rămășiță de fustiță de tul. *Hamlet* reapare în scenă imitând un nebun punkist, vopsit. Polonius fură scrisoarea copilei, o comentează, minimalizând imaginea lui *Hamlet* – schimbare foarte utilă integrării, pas cu pas, a caracterului personajului în drama ce se pregătește (ca și în cazul celorlalte personaje). De exemplu, Polonius, ascunzându-se mereu, se transformă în „saltea de puf” pentru scenele *Hamlet-Ofelia* și *Hamlet-Gertrude*.

Legătura dintre magia teatrului și magia morții este magistral ilustrată de Vlad Mugur. În comparație cu personajele, actorii din piesă sunt vii, pentru că ei sunt ei înșiși, ei nu joacă roluri. Costumele lor sunt vii colorate, gesturile ample. Contrastul este accentuat în scena *Cursei de șoareci*. Piesa este jucată înaintea unor figuri *à la Magritte*, în haine și pălării negre, uniforme, care intră în scenă pe bătați ritmate, înfricoșătoare. Pe o platformă înaltă urcă perechea regală, la mijloc, pe o scenă improvizată din scânduri joacă trupa de actori barocă, iar *Hamlet* și *Ofelia*, jos, sunt prinși în clește între „spectatorii” cu pălării negre, care îi scot din scenă pe actorii *Cursei de șoareci*, vârându-i în saci de nylon. Tot trupa de actori este cea care „joacă” filosofia lui „a fi sau a nu fi”. *Hamlet* dispare aproape cu totul, doar capul rămânându-i deasupra mesei, în timpul monologului. Pentru regizorii slabi, aceasta este frânghia pregătită a-i scoate din gol, pe când aici textul monologului îi este transmis lui *Hamlet* din mână în mână. Pe rând, actorii spun textul monologului încet, întâi suflat, apoi interiorizat, împărțind cuvintele între ei, încât până și Polonius se lasă captat – student fiind, a fost și el actor –, personajul nemaifiind tâmpitul obișnuit din alte montări. Monologul

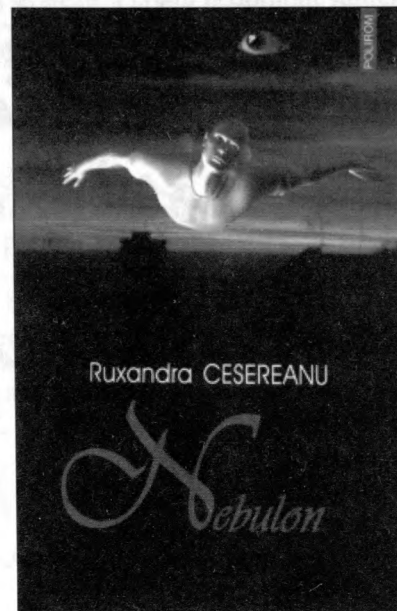
Cărți primite la redacție



• Nicolae Breban, *Puterea nevăzută*, București, Ed. Redacției Publicațiilor pentru Străinătate, 2004.



• Gabriela Melinescu, *Puterea morților asupra celor vii*, antologie, Iași, Ed. Polirom, 2005.



• Ruxandra Cesereanu, *Nebulon*, Iași, Ed. Polirom, col. „Fiction-ltd”, 2005.

→ Hecubei îl emoționează până la lacrimi, fapt pentru care Hamlet îl privește cu îngăduință.

Moartea invocată de Hamlet – ce banalitate! – stă față în față cu neantul. Sorin Leoveanu este atât de pătruns de rolul ne-bunului, încât este incapabil să mai iasă din el. Uimitoarea prefacere devine chinul nimicitor al sufletului său. E foarte rar întâlnită această forță magică la un actor tânăr. (Nu pot să nu recunosc faptul că și Bartók Lajos este un mare actor, dar el nu a avut șansa de a lucra cu un regizor de talia lui Vlad Mugur.) Din când în când, din cealaltă parte a dealului se auzeau frânturi de cuvinte din spectacolul care se juca în paralel: spectacolul „tragic maghiar” *Hamlet*.

Pe cât de mic de statură este actorul Bogdán Zsolt, pe atât de măreață îi este prezența, când slăbiciunea e compensată de înfricoșătoarea dorință de a stăpâni totul, în rolul lui Claudius. Elena Ivanca o *descoperă* și o *impune* pe Gertrude. Pentru prima dată mi-a fost dat să văd o Gertrude mândră și feroce (un lucru foarte rar), care se descompune treptat, înnebunind, ca rezultat al mai multor amănunte: în timp ce o îmbrățișează șoptindu-i cuvinte dulci, Claudius îi dictează regelui Angliei moartea fiului ei, Hamlet. Luiza Cocora nu face un monolog al nebuniei în stil ofelian, ci ne prezintă un fenomen rece, psihanalitic, într-un tempo aparte, cu pauze enorme, care se joacă cu răbdarea și tensiunea nervilor, în timp ce, în imobilitatea ei, perechea regală emite o forță magnetică indescritibilă. Dumnezeule! Oare de ce nu se vede acest lucru și la trupele de teatru din Ungaria?

La cadența spectacolului, care îți taie răsuflarea, contribuie și groparii. Cu pocnituri venind din iad, ei înfig în scândura scenei cruci, desenând astfel cimitirul și împodobind groapa de var cu tigve (măști geniale realizate de Ilona Járo-Varga). Între morți și condamnați la moarte nu mai există nici o demarcație. Laertes și Hamlet, înălțându-și trupul Ofeliei, se bat în groapa de var. Ofelia este eliberată din groapă și trecută *dincolo*, de primul gropar.

Pentru lupta finală sunt aduse blaturi de mese strălucitoare, încărcate cu cupe, săbii și măști. Alămurile te orbesc. Bodyguarzii poartă măști horror. Fast glacial, ca într-un film science-fiction. În timpul duelului, privitori și combatanți stau încremeniți. Duelul se desfășoară din replici și priviri ațintite spre public. Când tensiunea explodează, cei doi se atacă cu săbiile, împrăștiind cu mare zgomot cupe, florete, măști. Morții sunt culcați pe mese. Gertrude și Claudius, mână în mână. Vin mărșăluind învingătorii norvegieni, în frunte cu un copilandru ofilit, un mic fascist – Fortinbras (știm, aceasta a fost cândva găselnița lui Benno Besson). Pe acest tablou înfricoșător, ca un avertisment, izbucnește de două ori lumina, pentru ca în final să se stingă foarte încet.

Aceasta a fost ultima montare a lui Vlad Mugur. Știa deja totul despre moarte. Nu articolele stupid-omagiale îl vor fixa în memorie, ci faptul că el va trăi atâta vreme cât cei care i-au văzut spectacolul vor păstra în amintire imaginea lui.

Traducere de ROXANA CROITORU



• Scene din *Hamlet* în regia lui Vlad Mugur. Foto: Nicu Cherciu

Biserica și mănăstirea franciscană

Lukács József

Clujul, înainte de secolul al XIII-lea, era o localitate mică, care în documentele vremii a fost amintit ca satul Cluj (*Willa Kuluswar*). Această localitate avea o întindere de aproximativ 7 ha și era înconjurată de ziduri de piatră cu patru turnuri de apărare, respectiv șanțuri de apărare. Acesta este cartierul pe care clujenii îl numesc Cetatea Veche și se întindea în perimetrul care astăzi este delimitat de străzile Memorandumului, Emil Isac, George Barițiu și Regele Ferdinand. Unele porțiuni din zidul acesteia, respectiv unul dintre turnurile de apărare, se mai văd și astăzi.

În mijlocul Cetății Vechi a fost ridicată prima biserică a Clujului, exact pe locul unde se află astăzi locașul de cult cunoscut sub numele de Biserica Franciscanilor.

Situată în latura estică a pieței Cetății Vechi, numită Piața Mică în Evul Mediu (față de Piața Mare, care se întindea în jurul bisericii Sf. Mihail), Piața Karolina în secolele XVIII-XIX, Piața Muzeului astăzi, biserica este o construcție barocă, dar cu o mai atentă observare vom descoperi și aspectele sale gotice: urmele vechilor geamuri ogivale și contraforturile specifice, care dovedesc că este vorba despre o construcție în stil gotic, refăcută după gustul epocii baroce. Este o biserică-sală, naosul având dimensiunile de 31×10,5 m, iar sanctuarul de 13×8,5 m, acesta din urmă având închidere poligonală.

Turnul este construit în întregime în stil baroc, pe trei nivele, având o înălțime de 52 de metri. Pe frontispiciul bisericii se văd decorațiuni baroce: deasupra porții se află statuia Sfintei Maria, patroana acestei biserici; în două nișe, aflate în stînga și în dreapta nivelului doi al turnului, găsim statuile Sfintului Anton și Sfintului Francisc. În dreapta turnului este o mică capelă, pe zidul căreia este un basoreliev cu o inscripție în limba latină, între litere fiind ascunse cifrele anului 1744. Toate aceste decorațiuni sînt operele sculptorului Johannes Nachtigall. Amvonul este, de asemenea, opera acestui artist și este decorat cu statuia lui Cristos purtînd în mînă globul pămîntesc și cu statuile celor patru evangheliști: Matei, Marcu, Luca și Ioan.

În locul central al altarului găsim un tablou pe care este înfățișată Sfînta Maria. Acest tablou este copia făcută în 1730 după originalul aflat în biserica Santa Maria Maggiore din Roma. În stînga și în dreapta altarului se află două statui ce înfățișează pe cei doi regi maghiari sanctificați: Sfîntul Ștefan și Sfîntul Ladislau.

Ușa sacristiei este o piesă frumoasă de orfăvrie, împărțită în 12 tablouri, pe care se găsesc tot atîtea secvențe din Noul Testament.

Pe latura sudică a bisericii au fost construite trei capele, care adăpostesc monumentele funerare ale unor aristocrați ardeleni. Prima capelă, socotind dinspre sanctuar, este capela familiei Kornis, amenajată de contele Sigismund Kornis, guvernatorul Transilvaniei între 1713 și 1731. El a adus aici, din capela castelului de la Mănăstirea, un uriaș crucifix

creat în secolul al XVI-lea de către un artist anonim. Acest crucifix poate fi considerat cel mai important obiect de artă care se află în biserică. Sculptat din lemn și avînd o înălțime de 1,75 m, crucifixul Kornis se distinge prin acuratețea detaliilor anatomice. Chipul lui Cristos este înfățișat în dramaticul moment al morții. Pe bună dreptate se poate crede ipoteza care susține că acest crucifix ar fi creația unui artist care a vizitat Italia chiar în secolul al XVI-lea, creînd această sculptură sub influența statuii Laocoon, descoperită la Roma în 1506. Această ipoteză se bazează pe asemănarea izbitoare între capul lui Cristos și cel al figurii principale din grupul statuar amintit.

Mănăstirea franciscană se ridică în imediata vecinătate a bisericii. Clădirea, unde în prezent funcționează Liceul de Muzică, păstrează aproape nealterată înfățișarea originală, gotică. Este o construcție patruleră cu două etaje, ridicată în jurul unei curți interioare, cu foișor deschis cu arcade gotice, din care astăzi se păstrează doar latura dinspre nord.

Clădirea adăpostește cîteva încăperi care sînt adevărate bijuterii arhitecturale gotice. Sala de mese a călugărilor, refectoriul, este o sală mare, a cărei boltă în cruce pe ogive este susținută de o singură coloană octogonală. În zidul sălii se află nișa amvonului, frumos decorată cu ornamente gotice, la care accesul se făcea printr-un scurt tunel cu trepte, construit în spațiul strîmt al peretelui. La etaj găsim o altă sală gotică, despre care tradiția spune că era biblioteca mănăstirii.

Sacristia bisericii este compusă din două săli gotice. Sala, numită *sub rosa*, este situată în aripa de est a clădirii mănăstirii și are asemănări clare cu refectoriul și cu capela de la parterul turnului vechi al bisericii Sf. Mihail. Pietrele de boltă din sala *sub rosa* înfățișează două simboluri ale călugărilor dominicani: steaua cu șase colțuri și trandafirul. De la această piatră de boltă a primit numele sala: *sub rosa*, adică de sub trandafir.

Pe locul unde este așezată biserica, adică în centrul Vechii Cetăți, a existat cîndva cea mai veche biserică a Clujului. Construită la finele secolului al XI-lea și la începutul secolului al XII-lea, această primă biserică a fost distrusă în 1241, în timpul invaziei mongole.

În a doua parte a secolului al XIII-lea, a fost construită o biserică în stilul romanicii tîrzii, care era biserica parohială a orașului. În 1390, cînd stadiul construcției bisericii Sf. Mihail a îngăduit folosirea acesteia ca biserică parohială, biserica din Cetatea Veche a fost dată călugărilor din ordinul dominican. Aceștia au început în 1442 construirea actualei clădiri a mănăstirii și reconstrucția bisericii în stil gotic. Acest efort al călugărilor s-a bucurat de sprijinul lui Iancu de Hunedoara, care, din anul 1455, le-a asigurat un venit constînd în 50 de cuburi de sare din ocnele de la Sic. Construcția bisericii a ajuns în stadiul final la începutul secolului al XVI-lea, atunci fiind terminată bolta gotică.

În martie 1556 Reforma a ajuns și în Cluj, iar călugării au fost alungați din oraș. Din toamna aceluiași an, timp de nouă luni, în această clădire a locuit regina Isabella, văduva regelui Ungariei, Ioan Szapolyai (Zápolya), împreună cu micul rege Ioan Sigismund, refugiați în Transilvania după ce capitala Ungariei, Buda, a fost ocupată de turci.

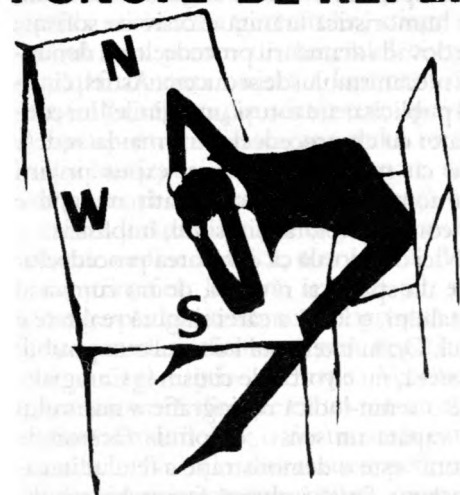
În anul 1557, Dieta Transilvaniei a conferit clădirii destinația de școală. De atunci, adică de 448 de ani, această clădire adăpostește instituții de învățămînt. Din păcate, numai în documente s-a păstrat textul inscripției latinești care se afla în Evul Mediu deasupra porții: *Sînt donație regală, școala aceasta este moștenirea săracilor; cine va da o altă destinație acestor bunuri să fie șters din rîndul viilor și din memoria oamenilor. În anul Domnului 1557.* Din 1568 era școală unitariană. În 1609 principele Gabriel Báthory a donat clădirea calvinistilor. S-a consemnat în documentele vremii că în 1626 principele Gabriel Bethlen a fost prezent în sala refectoriului, unde a vizionat un spectacol teatral dat de studenți. Aceasta este prima menționare a unei reprezentații teatrale în Cluj.

După ce Transilvania a ajuns sub dominația Habsburgilor, a început restaurația catolică. În 1693 biserica și clădirea mănăstirii au fost date iezuiților, care au păstrat destinația de școală a mănăstirii. În 1697 un incendiu a mistuit mănăstirea și biserica; atunci s-a distrus bolta gotică a bisericii, care nu s-a mai putut reface. Iezuiții au folosit în continuare ambele clădiri, efectuînd doar reparații sumare, deoarece au început construcția unei noi biserici, cea existentă acum pe strada Universității. După terminarea acestei noi biserici în 1725, iezuiții au părăsit clădirile din Cetatea Veche. Acestea au fost revendicate de ordinul călugărilor franciscani. În 1728 ei au început reconstrucția bisericii în stil baroc. Sfîntirea bisericii reconstruite a avut loc în 1745. Paralel cu lucrările de reconstrucție, au fost construite capelele de pe latura de sud, respectiv turnul, ajungînd la înfățișarea de astăzi a bisericii.

Între anii 1976 și 1978, iar apoi între 1980 și 1986 s-au efectuat lucrări de renovare, în cadrul cărora au fost descoperite și eliberate de sub zidărie cîteva aspecte gotice ale clădirii. Tot atunci au fost descoperite rămășițele, în stil romanice, ale fundamentului și pardoselii bisericii.

Clădirea mănăstirii a adăpostit arhiva și biblioteca franciscanilor; aici au funcționat tipografia Sfîntul Bonaventura și redacțiile mai multor reviste catolice. Ordinul franciscan a fost dizolvat în anul 1949, iar clădirea a devenit școală de muzică, destinație pe care o îndeplinește și astăzi.

Călugării franciscani s-au putut întoarce după 1990, biserica și cîteva încăperi din vechea mănăstire fiind acum în proprietatea lor.



Caragiale

Mofturi despre reveria și cinismul limbajului publicitar

Mircea A. Diaconu

Nici o noutate să se vorbească, după Al. Călinescu, despre coborîrea lui Caragiale în zonele periferice, marginale și neconsacrate ale literarității. Avînd ca obiect mahalaua, categorie umană, și nu simplă geografie urbană, ni se pare firesc ca ingeniosul prozator să refuze categoriile literare instituite deja. De aici, în zona sa plutonică, amestecul de „gogoși”, „cronici”, „zigzaguri” sau, într-un stadiu incipient, interviurile și reportajele. Printre ele, *discursul publicitar*. Din perspectivă modern-formalistă, s-ar crede că opțiunea textuală e chiar consecința lumii înscrise în text: o lume marginală într-un discurs marginal. Or, lucrurile pot fi privite dintr-un unghi „reumanizat”, adică mai puțin teoretic și formal: acela al cuvîntului care chiar creează lume. Buzuindu-se pe o intuiție bacoviană („Erau ziare, evenimente...”, sună un vers din *Stanțe burgheze*), dar invocîndu-l și pe Caragiale, în opera căruia argumentele sînt zdrobitoare, Șerban Foarță vorbește undeva despre „demonia presei”: „Demonică, literalmente demonică, devine presa cînd se instituie, pe sine, în sursă de evenimente, cînd dintr-un simplu receptacol și/sau o limpede oglindă a lor, ajunge-n (im)postura de a le genera, ea însăși, încontrolabil și malign, aidoma unei tumori”. O reumanizare chiar demonică, chiar alienantă, chiar pulverizînd realul. Pe Caragiale o astfel de situație, pe care el însuși o întemeiază, nu-l sperie; dimpotrivă, ea constituie miezul unei euforii care nu-i străină de miza seducătoare a limbajului publicitar. Unul din multe cazuri în care la el contextul devine text.

Gazetar înăscut și director la *Moftul român*, Caragiale controlează relația dintre eficiență și strategie publicitară, plasînd-o în contextul unei ironii metafizice, al unei (aparente) pulverizări a sinelui. Astfel, își inventează instrumentele persuadării, pînă în două ape, căreia victimă sigură ar trebui să-i cadă cititorul. „Nu în toate cuvintele «Moftului» stă un îndoit înțeles”, avertizează Caragiale la sfîrșitul unui text în care invoca figura marchizului de Bièvre, „vestit pentru calambururile sale” („O pildă”). „Oamenii tîrzii la pricepere îl bănuiau totdeauna, chiar cînd vorbea cu înțeles propriu, că face un calambur.” Greu de decis care e ipostaza în care autorul se instituie. De cele mai multe ori, paradoxal, el e la fel de adevărat și de iluzoriu în poziții care în mod normal se exclud.

Printre multe scrieri – greu de clasat – pe care autorul le-a abandonat în paginile foitei umoristice, considerîndu-le el însuși

nedemne de un volum (adică ocazionale), unele merită un interes special. Premisa lor?! Chiar identitatea *Moftului român*, sintagmă definind deopotrivă o stare de spirit și gazeta al cărei director Caragiale este. E modul lui de a glisa ca pe o bandă Möbius dinspre lume spre text și dinspre referențial spre metadiscursiv. De a institui, adică, „un îndoit înțeles”. Dacă o față privește spre lume, cealaltă, spre propriul discurs sau chiar spre sinele care privește spre lume. Intenția, ascunsă doar atît cît să seducă, este aceea de a convinge. Dar mai ales de a fascina. Iar mijlocul este o complicație retorică ce instituie ca adevărat un obiect iluzoriu, din cuvinte.

Analiza cîtorva dintre textele aflate în această situație poate releva mecanismul subtil prin care Caragiale, publicistul – a se citi artistul –, edifică un cod vag al comunicării publicitare. Vag pentru că el funcționează în intervalul dintre tranzitivitate și reflexivitate. Mai exact, în spațiul în care tranzitivitatea și reflexivitatea se întîlnesc, fără să se excludă. Ironie, autoironie, parodie, aluziv, în permanentă complicitate cu un cititor provocat subversiv, exagerînd hiperbolic, jucînd mereu posturi necreditabile și chemîndu-și cititorul în text, Caragiale știe că poate flagela, adică seduce și convinge. De ce să nu credem că tirajul gazetei (care ajunge în 1901 la opt mii de exemplare) va fi fost provocat și de aceste scrieri, de această regie a succesului?

O dovadă, editorialul numit „Către cititori”. După patru luni de la apariție, „catagrafia” a ieșit bine, în sensul că „au rămas tocmai atîtea foi cîte nu s-au vîndut și că mobila și iedecurile sînt în ființă”. Sofismul unui truism atrage după sine analiza bilanțului financiar și, consecință fatală, nevoia ridicării prețului la 20 de bani. Cum să convingi de necesitatea scumpirii decît prin coborîrea în derizoriul burlesc-gastronomic (gazeta nu-i decît „spanacul cotidian al spiritului opiniunii publice”) și prin mimarea dezaprobării? „Este o infamie, un abuz monstruos, incalificabil. Și cu ce drept o faceți? Unde este temeiul logic al acestei măsuri [...]?” Înscrierea într-o serie derizorie nu exclude motivația clară: „Cum! cînd guvernul reacționar ridică impozitele și prin urmare prețul castraveților, lumînărilor, cartofilor, zahărului și altor legume, spanacul nostru să se vînză pe același preț ca mai înainte? Nu, bilanțul nostru stă de față ca să răspundă: nu, nu se poate”. Disparația *Moftului* e o închipuire, lasă să se înțeleagă directorul gazetei, așa încît, ca un verdict, ultima frază transmite singurul mesaj cu adevărat important: „Astfel dar, începînd de astăzi,

«Moftul» va fi pus în vînzare regulat de două ori pe săptămînă (atît în capitală cît și în districte) miercurea și sîmbăta dimineața, cu 20 bani numărul”. Dar mesajul acesta, mereu amînat în exactitatea lui, dar sugerat în permanență, se nutrește din efectul așteptării neîndeplinite.

Nu acesta e textul cel mai ingenios în această privință. Oglindă deopotrivă a cotidianului și a sinelui și apărut în chiar primul număr al gazetei, „Moftul român” se referă deopotrivă la realitatea care inspiră apariția revistei și la „programul” ei. Textul debutează cu o succesiune de replici din categoria „miticismelor”; la întrebări din sfera vieții politice, sociale, intime, publice, un singur răspuns: „– Mofturi!”. În forme flagrant opuse, aici e TOTUL. Un pesimist fără slujbă ori un optimist cu slujbă răspund la fel. Totul însă guvernat de gazetărie. Primul și ultimul dialog au ca obiect tocmai gazetăria. Dar dacă replica inițială se referă la exprimarea unei atitudini („Eu – Ce mai spun gazetele, nene? / Nenea – Mofturi”), finalmente cuvîntul *moft* indică explicit, ca într-un strigăt de victorie, apariția revistei cu acest nume. De data aceasta, după o amînare îndelungă, așteptarea e îndeplinită: „Iar Eu – A propo, iese o gazetă nouă. / Publicul – Moft!”. O replică, aceasta, asemenea unui interval care adăpostește orice surpriză. Ce urmează este o revenire, după momentul de autoreferențialitate, la dimensiunea denotativă. Enunțuri ample, enumerative, glisînd în reverie, care vorbesc deopotrivă despre revista cu acest nume și despre realitatea recunoscută sub cuvînt. E ca și cum, făcînd publicitate *Moftului*, Caragiale preferă atitudinii explicite echivocul. Ca și cum s-ar teme că o reclamă la vedere ar putea fi amenințată. El însuși nu ezită să o facă atunci cînd întîlnește cuvinte precum *național* sau *românesc*, pe care le consideră, în tot felul de titluri emblematice, „de reclamă”, deci mincinoase. De fapt, Caragiale preferă jocul, provocarea, incitarea, terenul iluzoriu al realității țesute de cuvînt. Nu echivocul i-ar fi atras cumpărători, ci plasarea referinței în contexte atît de diferite încît referința însăși e aparență. Astfel, Moftul (scris cu majusculă) ar fi imaginea emblematică a românilor, un fel de arheu (negativ), monadă a spiritului național, „meteahnă specifică”. În același timp, emblemă a timpului modern, „prislea cel alintat al acestui secol pe sfîrșite” și imagine a totului, a lucrului în sine chiar. „Nețarmurit cuprins” al unei „silabe vaste” – totuși, silabe – amintește parcă de paradoxul *Elegiei I*, a lui Nichita Stănescu. Ce cuprinde această silabă? „Bucurii și neca-

→

→ zuri, merit și infamie, vină și pățanie, drept, datorie, sentimente, interese, convingeri, politică, holeră, lingoare, diferită, sibirism, vițiuni distrugătoare, suferință, mizerie, talent și imbecilitate, spirit și spiritism, eclipsele de lună și de minte, trecut, prezent și viitor.“ Or, deodată, moftul, adică fleacul, bagatela, baliverna, sclifoseala, cum spune un dicționar etimologic, devine, prin-

riția gazetei e precedată de un afiș, răspîndit de Caragiale cu câteva zile mai devreme. Același ton bombastic, umflat, ce riscă, cu bună știință, să fie tratat de „inocenți“ și în manieră gravă, vorbind despre „pozițiunea geografică a regatului nostru“, despre „sfînta datorie“ în fața strămoșilor, despre o fatalitate ironică („*alea jacta est!*“ sau cum așa de frumos se exprima poporul român în poeticul său limbaj: «ce i-o fi tatii, i-o fi și

mai cîrcotos dintre cititori să se pătrunzi că noi spunem totdeauna adevărul cînd nu ni se-ntîmplă din contra“. Această colocvialitate humoristică hrănită excesiv cu sofisme face dovada denudării procedeelelor și denunțării mecanismului de seducere. Astfel, cinismul publicitar are totuși „marginile“ lui controlate: cu cît procedeele sînt mai la vedere și cu cît mecanismul e mai expus privirii prin comentariu ironic, cu atît mesajul e mai convingător, iar cinismul, îmblînzit.

Nici o îndoială că exhibarea procedeelelor naște un spațiu al reveriei, de nu cumva al virtualului, o lume a cărei singură realitate e textul. Or, în interiorul lui totul este posibil. De aceea, nu e vorba de cinism la Caragiale, ci de o senin-ludică radiografie a neantului care capătă un sens. „*Moftul*“ făcător de minuni este o demonstrație a felului în care reclama fătîșă îmbracă forme hiperbolizate autoironice. Probabil că nu printr-un simplu accident *Moftul* a reapărut la Paști, după ce întîia dată văzuse lumina tiparului (întîmplător?!) pe 24 ianuarie. Oricum, coincidența dintre apariția gazetei și ploile torrențiale din fiecare vineri seara ar trebui să constituie, spune autorul, obiectul unei cercetări științifice. Căci coincidența devine cauzalitate și înscriere într-o logică secretă. În fine, de plouă prea mult, redactorii *Moftului* ar trebui să plece-n vilegiatură și cerul s-ar însenina. E secetă?! „Să reapară «*Moftul*» făcător de minuni în țara noastră, și cataractele cerului se vor deschide, și poporul nu se va opri decît cînd iarăși vom fi trimiși în vilegiatură.“ Și totul nu-i decît, pe suport ludic, o ocazională meteorologică: de nu-și va fi explicînd omul de știință d. Șt. Hepites, director al Institutului Meteorologic, „de ce potopește iar cu atîta furie“, Caragiale îi explică: pur și simplu de data aceasta au hotărît să înceapă lucrul de joi. Jucîndu-se, creînd o lume ce se hrănește din virtual și din cuvinte, Caragiale mută terenul publicității în poetic. Totuși, nu-și dez-minte apetitul ludic, situînd lumea în teritoriul ironic al identificării inconsistenței ei bazate tocmai pe exces, hiperbolă, îngroșare. În „Situațiunea Europei“, articol din *Claponul*, Caragiale speculează o altă coincidență, dintre declararea neutralității Spaniei și apariția gazetei sale. A pune alături cele două evenimente face parte din strategia lui ludică și euforică. Ce-i drept, „Situațiunea Europei“ este și o satiră la adresa politicii europene, trecută în sfera derizoriului. Cel puțin prin comparație cu politica Atotțiitorului. Iată: „Astfel s-a dus și săptămîna aceasta, cum bag seama or să se mai ducă multe, pînă cînd, dupe un vot secret dat de prooroci cu majoritate absolută de glasuri, Atotțiitorul, citind mesajul de dizolvare (menit a face senzație), o să închiză catastifal caraghiozlicurilor omenești“. Sfirșitul de lume nu-i altceva decît un sfîrșit de spectacol. Atotțiitorul nu-i decît un regizor. În fine, apocalipsa ia forme burlești. Numai că, pe acest fundal, apologia ironică a *Claponului*: „Dacă «*Claponul*» va apărea și pe atunce, promitem a da cititorilor atît textul mesajului *in extenso* cît și darea de seamă în rezumat a acestei importante ședințe“.

Caragiale explică „Succesul «*Moftului* Român»“ tot ludic. În opoziție cu restul gazetăriei (care e „pîinea cotidiană a opiniei publice“), *Moftul român* face „franzelărie subțire“ sau „cît mai bune gogoși“. Totul e aici citire pe dos și reclamă prin denunțarea ironică a imposturii practicate în genere de



tr-o magică răsturnare de atitudine, expresia unui entuziasm care frizează inconștiența, a unei euforii care face posibilă alegoria și fraza scăpată de sub controlul logicii. Cuvinte scoase parcă din gura lui Farfuridi: „Aruncîndu-te la lumină, strigăm cu toată căldura: Dumnezeuul părinților noștri, el care a știut totdeauna să protejeze România, aibă-te în sfînta sa pază! deie-ți norocul ce-l merită orice moft român pe acest pămînt stropit cu sîngele martirilor de la 11 iunie 1848, 11 februarie 1866, 8 august 1870 și 14 martie 1888“. Parodia alegorică duce la o beție a discursului care înghite diferite tipuri de text, pe diferite teme. Astfel, el se adresează gustului fin și spiritelor inteligente, părășe în această întindere de capcane și fascinate de jocul histrionic al autorului. Publicitatea făcută noii gazete este, de aceea, deopotrivă mascată și exhibată. Că în cazul lui Caragiale totul este premeditat, și premeditat la nivelul acesta al obținerii de acreditare publică, o dovedește și faptul că apa-

mării...!“). Dar totul, deși sublim, sfîrșește prozaic și pragmatic: „Cetățeni!!! Fiți gata și *Sursum corda!* / Numai 15 santimuri exemplarul! / Administrația «*Moftului* român», București, Tipografia Gr. Luis, strada Academiei 24“.

Subintitulat „Studiu de mitologie populară“, un text articulează *Moftului* cîmpul semantic al gazetăriei și o genealogie fictivă, burlescă și ludic-„savantă“. Hazardul oferă aici premisele unui adevărat carnaval lexical, Minciuna, Zavistia, Bîrfirea, Secătura, Netotul, Zevzecia ș.a. fiind scrise deliberat cu cursive. Așa încît, e limpede că, practicînd reclama, Caragiale o și denunță. Iată: „Dacă ne vom urca la izvorul vremurilor și vom urmări cursul vieții planetei noastre caraghioaze pas cu pas, de la cele dintîi ființe cu două picioare și pînă la ultimele mari evenimente, – vom găsi totdeauna un *păcălit* și un *păcălit*. Ca să susținem toate acestea nu vom căuta multe argumente; vom cita puține, însă puternice, așa că cel

gazetărie și de gazetarul care nu-i altceva decât „brutarul inteligenței”. În fond, verdictul lui Caragiale, care vorbește despre „nabila misiune” a gazetarului, atinge sarcasmul: „nu pentru un mizerabil câștig el și-a luat spinoasa carieră a luminării concetățenilor săi; nu din sentimente egoistice el luptă pentru ridicarea poporului român, [...] și în sfârșit și mai presus de toate, nu în necunoștința de cauză el se pronunță categoric sus și tare asupra atîtor și tutulor chestiilor de ordine politică, economică, financiară, științifică, literară, artistică șcl. șcl.”. Întreaga pledoarie ironică e îngroșată pînă la caricatură și afirmarea prin negație devine o negare prin afirmație. Vehemența amar-sarcastică sfîrșește cu un sofism al enciclopedismului și cu o denunțare a patriotismului: „Nu! Un dor nesecat pentru binele națiunii rromâne, patriei rromâne, popporului rromân l-a împins pe arena publicității... Afară de asta el știe de toate fără să fi-nvățat nimic și are ferma convingere că pentru Rrromânia cită vreme va fi rău nu va fi bine!”. Altundeva („Moftul” în fața opiniei publice”), după o repetare a acuzațiilor care i se aduc *Moftului* („ba că nu sîntem serioși; ba nesărați; ba ne batem joc de națiune, de patrie, de idealurile mărețe etc., că ne batem joc pînă și de morți; că sîntem o primejdie publică, o nenorocire pentru generațiile tinere, un virus social, o gazetă pornografică, ce ar merita să fie suprimată pe cale polițienească și pe care cineva nu o poate lua decît cu cleștele”), Caragiale afirmă principiul esențial al scrisului său: „Pe noi ne importă numai să ne citească publicul”. Mai departe, va adăuga: „Că umblăm după câștig și am ales scandalul ca mijloc, asta cam ce e drept e cam așa”. Ultimul text care ne interesează aici („Jurnalul nostru. Ce lipsește «Moftului»”) este deopotrivă „reclamă” și satiră. Într-un dialog (cărui Caragiale ține să-i asigure, într-o notă de subsol, autenticitatea – una mimată, firește), el află de la un prieten din Iași ce lipsește *Moftului*. Pe fondul atacurilor invocate ceva mai devreme, așteptările directorului sînt înșelate. Ca și ale cititorului prins în această capcană. Ieșeanului, „direcția” ga-

zetei i se pare „sănătoasă”, ba chiar „patriotică”. „Nu glumesc deloc – mărturisește el – în materie de spanac, ironia și gluma sînt niște sterilizatoare eminente; pe unde trec ele, spanacul nu mai crește, sau în orice caz nu prosperează prea mult. În timpul din urmă, prețioasa legumă a luat în adevăr o extensiune colosală. Cîmpul publicității avea nevoie numaidecît de plivit”. E aici o adevărată profesiune de credință. Și, cînd totul e „admirabil”, surpriza amar-ironică a lui Caragiale: ceea ce lipsește gazetei lui este *subvenția*. „A! sîntem, în adevăr, oameni fără noroc: un singur moft trebuia să n-aibă

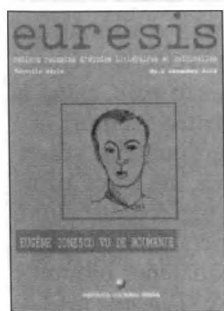


• Desen de Gabriela Melinescu

subvenție în țara asta, și acela s-a nămerit să fie tocmai al nostru!” De data aceasta, referindu-se la ceilalți, cuvîntul *moft* chiar definește nimicurile prețioase, în vreme ce moftul propriu, a cărui miză era deopotrivă gluma și gravitatea, adică acel „îndoit înțeleș”, devine prilejul unei sancțiuni. Ce mod mai bun de a atrage simpatia?! Datorită absenței subvenției, în numărul următor Caragiale avea să publice acel editorial numit „Către cititori”, invocat la începutul acestor pagini, în care anunța creșterea prețului la 20 de bani. Se întîmpla asta în numărul 33, din 30 mai 1893. Revista va supraviețui pînă la 23 iunie, același an. În 1901, împreună cu un grup de colaboratori, va încerca resuscitarea ei. Apare

astfel pînă pe 18 noiembrie 1901, vreme de aproximativ 9 luni. Caragiale publică „Bù-bico...”, „Justiție”, „Căldură mare...” „Și un singur text cu caracter publicitar. Cel invocat deja, în care apariția furtunilor sau înșeninarea sînt cauzate de apariția pe piață a *Moftului*. E momentul de glorie... Moftul?! Un Dumnezeu care ascunde un demon.

Nici o nouă: Caragiale are fascinația jurnalismului; gazeta e hrana cotidiană a opiniei publice, dar e și a lui. În plus, e sursa din care se inspiră Leonida ori Anca, o amenințare permanentă (în *O scrisoare pierdută*) sau manifestarea absolută a autorității (în *O noapte furtunoasă*). Cum se scriu gazetele, cît de credibile sînt, cum trebuie citite, iată sursele cîtorva schițe memorabile. Altfel, Caragiale însuși a fost ziarist; mai puțin la *Timpu*, mai mult la *Claponul* sau la *Moftul român*. Dacă a făcut reclamă gazetelor sale?! A identificat emblema produsului și a exprimat-o în exces. Astfel, nu numai că a apelat la instrumentele scriitorului (pe care, speculîndu-le, a știut să nu le alieneze), dar a instituit un gen de scriere în care parodia, ironia, exagerarea implică atitudinea ludic-seducătoare, și nu fanatic-utilitaristă. În fond, textele publicitare sînt, în cazul lui, chiar literatură. Firește, Caragiale va fi simțit că, așa cum se întîmplă cu literatura propriu-zisă, și aici o capcană trebuie întinsă cititorului. Știa că cititorul e chiar dornic să fie o victimă. De aici „Reflecția unui papugi – Vulgul cere să fie încălțat: deci, să-l încălțăm!”. Nu e singura dată cînd tema aceasta a „încălțării” apare la Caragiale. Să ne amintim cuvintele pe care i le spune madam Parigoridi lui nenea Iancu la sfîrșitul unei conferințe: „Fie! Frumos ne-ncălțași, unchiule!”. A încălța, adică a păcăli, a înșela pe cineva, a-l manevra după bunul-plac. A muta adică într-o iluzie, care poate fi construcția de hîrtie a textului literar sau obiectul cărui să nu-i rezîști și pe care să-l cumperi. Primul trebuie să uimească, cel de-al doilea, să irite (financiar, se-nțelege). Cel puțin așa spun dicționarele. Și dicționarele nu mint.



• Ionescologia românească s-a consolidat simțitor în ultimii ani. Cu precădere după 2000, au fost publicate contribuții esențiale, cu nimic mai prejos față de exegeza străină. Din păcate, ele au rămas cunoscute doar în perimetrul

autohton, fiind puțin difuzate și aproape deloc traduse pe alte meridiane. La zece ani de la intrarea în posteritate a marelui dramaturg (și nu numai), revista *Euresis* ne oferă, în nr. 2 din noua sa serie, aflată sub direcția lui Mircea Martin, o apariție de excepție sub genericul Eugène Ionesco vu de Roumanie, în care sînt reunite studii și comentarii (în franceză și în engleză) consacrate destinului creator al unui scriitor de mare anvergură, pe care și-l revendică atît literatura română, cît și cea franceză. Într-o primă secțiune, intitulată „Rétrospections”, consemnăm un număr de zece contribuții critice, a căror simplă enumerare indică diversitatea relecturilor și a unghiurilor de

abordare pe care le poate suscita autorul Rinocerilor: Ion Pop, „De I. L. Caragiale à Eugène Ionesco”; Constantin Zaharia, „Paris comme fantasmе de la liberté”; Marta Petreu, „Fatherland, Iron Land”; Laura Pavel Teuțișan, „L'identité «anglaise» d'Eugène Ionesco”; Mihaela Anghelescu-Irimia, „Eugène Ionesco and the English Language”; Ion Vartic, „Eugène Ionesco and the Critique of Analytic Theatre”; Matei Călinescu, „Rhincéros”; Ion Pop, „Eugène Ionesco, librettiste d'opéra”; Radu I. Petrescu, „Eugène Ionesco ou de l'étonnement d'être”; Simona Modreanu, „Ionesco vu par Ionesco. Questions d'identité”. Sînt tot atîtea eseuri strălucite, docte, dar fără morgă universitară, deseori polemice față de clișeele încetățenite deja în critica de specialitate.

Lecturile scenice pe marginea unor mon-tări din Franța, România sau de dincolo de Atlantic aparțin unor teatrologi precum Anca Măniușiu, Simona Modreanu, Anca-Maria Rusu, Olțița Cîntic și Mihaela Mîrțu, prilej de a decela „capriciile receptării”, cum se exprima un critic, ale pieselor ionesciene. În fine, a treia secțiune a numărului come-

morativ cuprinde cronici literare dedicate unor volume monografice, apărute între 1991 și 2003, avîndu-l ca protagonist pe Eugen Ionescu/Eugène Ionesco, semnate de Gelu Ionescu, Ecaterina Cleynen-Serghiev, William Kluback, Michael Finkenthal, Claude Bonnefoy, Marta Petreu, Laura Pavel Teuțișan, Simona Modreanu și Marie-France Ionesco. Acest tablou reprezentativ al receptării critice ionesciene de ultimă oră ar mai putea fi completat cu lucrări publicate, tot în acest răstimp, de Lucian Raicu, Victor Marian Buciu, Alexandra Hamdan sau Sergiu Miculescu.

Ultimul număr din *Euresis* se recomandă, astfel, ca o excelentă carte de vizită a ionescologiei actuale, a cărei pătrundere în mediile culturale din străinătate se impune de la sine.

A.



în cheie filosofică

Nicolae Turcan

În *Lumile și trecerile lui Eminescu* (Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2004), Vasile Muscă adună câteva studii și eseuri „provocate” de personalitatea și opera marelui poet, parțial publicate în presa culturală din ultimii 25-30 de ani. Unitare prin stil, în pofida perioadei mari de timp ce le desparte, aceste texte cu aer modern și dezvăluiri filosofice se citesc cu o reală încântare. Faptul se datorează nu atât „obligației” morale, similară în opinia profesorului clujean unui act de credință, a oricărui intelectual român de a scrie despre marele poet „măcar o dată în viață”, cât capacității de a transforma poezia eminesciană într-o aventură intelectuală personală. O *lectură*, așadar, făcută sub luminile filosofiei moderne și condusă de ideea că „în miezul viziunii sale [a lui Eminescu, N.T.] poetice stă ideea temporalității existenței, cu alte cuvinte, categoria fundamentală de timp”.

În studiul care dă titlul cărții, aflăm că „marea trecere” a lui Eminescu se dezvăluie de fapt ca o succesiune de treceri printr-o multitudine de lumi. De la prima lume a copilăriei și a satului natal, prin „lumea secundă a culturii” care se va desface, indefinit, într-o pluralitate de lumi, poetul va cunoaște o serie de perindări în care ireversibilitatea scurgerii timpului și sentimentul heraclitic al continuei deveniri vor domina tabloul. Modul în care Vasile Muscă înțe-

ge lumile lui Eminescu pornește de la decriptarea acestui concept: „«Lume» înseamnă [...] nu numai oameni [...], ci și tot ceea ce oamenii au făcut în trecut și continuă să facă în prezent, fapta lor creatoare concretizată într-un produs material sau într-un rezultat spiritual. De aceea, «lume» implică o realitate și un înțeles profund moral, care se întemeiază pe o apreciere de valoare asupra oamenilor, asupra faptelor și lucrurilor făcute, deci, asupra «lumiilor» lor, căci tot ce este om și faptă omenească se întoarce într-un fel oarecare, favorabil sau potrivnic, față de om și poate fi judecat de om”.

Peregrinările poetului prin lumile sale sunt marcate de o primă „trecere” de la lumea copilăriei către lumile culturii, trecere pe care Vasile Muscă o consideră un *incipit* al „«coruperii naturii» din el”, „o adevărată boală a spiritului, ce va ajunge până la completa degradare a acestuia”. Este foarte interesantă ipoteza că această fractură, ce se intensifică în prima trecere, ar putea explica chiar sfârșitul poetului român: „Evoluția artistică a lui Eminescu [...] este cea a unei formidabile forțe, greu de dominat, care realizează saltul uriaș de la haosul primar al naturii la ordinea celor mai perfecte forme ale culturii. Sfârșitul lui Eminescu nu putea fi decât prăbușirea de pe culmi înapoi în prăpastie, explozia de nestăpânită energie ce întoarce ordinea însăși înapoi în haos”.

Trecerile de la o lume la alta nu se fac prin abandon, ci prin acumulare, printr-o veritabilă „creștere organică” în urma căre-

ia poetul „le adună pe toate în sine”, ceea ce face ca, „măcar în plan ideal”, „posibilitatea revenirii” la vechile lumi să nu se stingă. „Tema revederii, revenirii, reîntoarcerii este una din cele mai frecvente în universul poetic eminescian”, subliniază Vasile Muscă.

Celelalte texte prezente în volum sunt oarecum aplicații ale acestui prim text, ele luând în discuție câteva din „trecerile” lui Eminescu prin lumile lui Kant, Hegel sau Schopenhauer, precum și prin gândirea social-politică de inspirație maioreșciană. O *lectură filosofică*, în fond, care reușește să angajeze spiritul prin surmontarea esteticului, de vreme ce, nu de puține ori, respiră o dorință adâncă de celebrare interioară, de autocunoaștere. Iată de ce nu e lipsit de semnificație faptul că drumul lui Vasile Muscă prin poezia eminesciană relevă o dimensiune de cele mai multe ori uitată: aceea că marii clasici pot fi citați pornind de la sine, în dinamica unor căutări ce vor sfârși, îmbogățite de lectură, tot la sine. Ca și cum „lumile și trecerile” lui Eminescu s-ar întâlni cu „lumile și trecerile” fiecăruia dintre cititorii săi, fără ca obiectivitatea abordării să sufere vreo scădere...



Trecutul prin preoți și monahi

Ovidiu Pecican

Un debut ambițios în câmpul evaluărilor istoriografice îl reprezintă volumul Corinei Teodor, *Coridoare istoriografice. O incursiune în universul scrisului ecleziastic românesc din Transilvania anilor 1850-1920* (Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2003). Demersul se situează la intersecția dintre istoria scrisului istoric și trecutul bisericesc al românilor, două domenii ale investigației trecutului care interesează, deopotrivă, modelarea culturală a vremurilor de odinioară și spiritualitatea modernă. Cum se vede încă din subtitlu, autoarea focalizează asupra provinciei vestice a țării și

se oprește asupra ultimelor șapte decenii ale modernității noastre. Este de înțeles de ce evaluarea se aplică celor mai reprezentative contribuții ale istoricilor prelați: într-o cultură cum este cea românească din Transilvania, unde până la mijlocul secolului al XIX-lea comunitatea românilor ocupa un loc relativ marginal în viața politică a zonei, principala pepinieră formatoare de elite cărturărești a fost biserica. Sub acest nume generic se ascund, de fapt, cele două biserici principale ale locului, cea ortodoxă și cea greco-catolică. Astfel, și scrisul istoric a fost ilustrat în Ardeal de un mare număr de inși

cultivați care aveau la bază o formațiune clericală, când nu continuau efectiv să o profeseze. Observația este – sau pare, până la noi probe – valabilă și pentru vremuri mai vechi, scrierile (astăzi pierdute) din veacurile al XIV-lea și al XV-lea, ale căror urme s-au păstrat în compilații mai recente, fiind, după toate aparențele, opera unor anonimi din mediile monastice bănățene, bihorene și maramureșene ortodoxe (*Legenda lui Ladislau și Sava*, *Legenda lui Ladislau și tătarii*, *Gesta lui Roman și Vlahata*) sau ale unor laici din Țara Bârsei (prototipul povestirilor despre Dracula). Nici mai târziu, în timpul triumfului bisericii calvine – prin Ioan Zoba din Vinț –, nici ulterior, după avansul austriac către sud-estul Europei (prin reprezentanții Școlii Ardelene), lucrurile nu stau altfel.

Suntem totuși departe, deocamdată, de o reconstituire – fie și numai didactică, recapitulând rezultatele de până astăzi ale cercetării – a scrisului ecleziastic din mediile românești transilvănene de la începuturi la zi. De altfel, scrisul istoric de la noi, ca domeniu specific, s-a învrednicit, deocamdată,



Perspective asupra filosofiei românești

Mihaela Gligor

Aparută în 2004, la Editura Aius din Craiova, lucrarea lui Ion Militaru, *Meditații asupra filosofiei românești. Prolegomene la o istorie a filosofiei românești*, propune cititorului o imagine asupra filosofiei românești, în cazul căreia interesant este, după cum spune chiar autorul, „tocmai efortul de a-i reconstitui condițiile de posibilitate dintr-o istorie, la rândul ei, mai problematică și mai stranie decât filosofia însăși”.

Fără a urma o cronologie anume, studiile incluse în acest volum se opresc asupra câtorva nume importante din peisajul filosofiei românești: Emil Cioran, Mircea Eliade, C. Rădulescu-Motru, D. D. Roșca, M. Vulcănescu, E. Ionesco.

Referirea la lucrarea *Schimbarea la față a României* a lui Cioran îi oferă autorului prilejul unui periplu prin nihilismul propriu culturii grecești și, mai târziu, celei germane, în ideea de a răspunde la întrebarea: „în ce fel se raportează o cultură tânără la nihilism?”. Concluzia se impune, consideră Ion Militaru, „din moment ce o cultură tânără promovează valorile efective, caracteristice tinereții, și din moment ce nihilismul este exponentul tuturor acestor valori, cultura tânără va promova nihilismul fără ca pe parcursul acestei conjuncții să apară și să se facă simțită vreo inadvertență”. Cioran a procedat, conform lui Ion Militaru, la fel, pentru că el „nu și-a scris cartea și nici nu și-a elaborat nihilismul pe fondul unei culturi mature sau în declin. Cultura română era o cultură tânără”.

Într-o manieră asemănătoare este construit și studiul intitulat „Mircea Eliade sau un posibil criteriu de tipologizare a culturii în opera de tinerețe”. Plecând de la volumul *Solilocviu*, apărut în 1932, și care este semnificativ pentru două lucruri: „1) conținutul ca atare... și 2) raportul organic pe care solilocviile ca gen îl întrețin cu cultura în care apar”, autorul face o scurtă istorie a termenului *solilocviu*, „expresia unui tip particular de idealitate”: „solilocviul este un moment de maturizare a dialogului în care este exclus partenerul... De aceea solilocviul este un simulacru al dialogului, o idee artificială”. Solilocviile lui Eliade sunt văzute de Ion Militaru ca „un fapt contingent și o înfrângere a dialogului” și din acest motiv ele nu au ajutat cultura română „să se limpezească așa cum solilocviile lui Augustin au ajutat cultura romană să se salveze în creștinism”.

În fapt, solilocviile lui Eliade i-au oferit lui Ion Militaru pretextul de a face trecerea la analiza procedurii în scrierile lui Augustin și a concluziona că adevărata „condiție ontogenetică a solilocviului – spre deosebire de simplul monolog – este descoperirea eului”. Iar „aparitia eului are ca rezultat imediat crearea condițiilor de naștere a individualismului”.

Viața și opera lui Constantin Rădulescu-Motru, influențele exercitate asupra gândirii acestuia de filosofia lui Kant (care, de altfel, a constituit și subiectul tezei sale de doctorat, la Universitatea din Leipzig, în anul 1893) sau de aceea a lui Nietzsche; prietenia dintre Rădulescu-Motru și I. L.

Caragiale; impactul pe care scrierile sale l-au avut în epocă, toate acestea reprezintă elementele în jurul cărora Ion Militaru și-a construit studiul intitulat „Filosofia istoriei la C. Rădulescu-Motru”.

D. D. Roșca, Mircea Vulcănescu, Eugen Ionesco, Mihai Șora, Petre Pandrea, Vasile Băncilă și Grigore Ureche sunt subiecții celorlalte studii cuprinse în acest volum.

Un element comun al tuturor este încercarea autorului de a lega câte ceva din opera fiecărui autor amintit aici de curentele filosofiei universale, încercând în acest fel o „integrare” a filosofiei românești în filosofia universală. Excepție fac Petre Pandrea, creatorul unei „posibile metafizici a Olteniei”, și Vasile Băncilă, care făcuse în mai multe rânduri referiri la un „spațiu al Bănăganului”, încercând „să demonstreze pe linie antropologică ideea unui *om de Bănăgan*”. Cel puțin aceste ultime două studii („Petre Pandrea – două tipuri de postumitate” și „Vasile Băncilă: filosofie și naționalism”) se înscriu într-o grilă pur românească, neavând nimic de-a face cu filosofia universală, căci „printr-un exercițiu filosofic de felul *Spațiul Bănăganului* este greu de crezut că se poate spune ceva unui german, unui francez sau unui englez”.

Volumul profesorului Ion Militaru propune o interesantă perspectivă asupra gândirii filosofice autohtone, una care reușește să arate că, deși filosofia românească a aspirat mereu la universalitate, ea a găsit întotdeauna elemente specifice proprii care i-au definit identitatea.

→ de prea puține abordări globale, de sinteză, singurele contribuții notabile de gen fiind cele datorate lui Pompiliu Teodor, Vasile Cristian și Lucian Boia. Meritul de căpetenie al Corinei Teodor este deci, din start, acela de a fi abordat, într-o manieră sistematică și critică, unul dintre segmentele cele mai copios ilustrate ale acestei tradiții. Este vorba, cum am specificat-o deja, despre epoca de după Revoluția de la 1848 și dinainte de unirea Transilvaniei cu România.

Strădania sistematizatoare a specialistei decupează trei tendințe majore în epocă: prima ar fi cea legitimatoare (între 1850 și 1870), cea care urmează caracterizându-se prin tenta confesionalizantă, și deci polemică (1870-1910), iar ultima apărându-i ca reconciliatoare (1910-1920). Scenariul, după cum se vede, este unul cu *happy end*, tendințele părând să se armonizeze în cele din urmă, la umbra flămurii comune a împlinirii idealului unității naționale. Cum însă astăzi beneficiem și de perspectiva istorică a ultimilor cincisprezece ani, putem constata că, după anii de relativă stingere a animozităților dintre ortodocși și greco-catolici în epoca interbelică, desființarea abuzivă de către statul comunist a Bisericii Greco-Catoli-

ce în anul 1948 a condus la grava ciuntire, vreme de jumătate de secol, a dialogului ecleziastic transilvănean, împingându-i pe proscriși în catacombe și dându-le supraviețuitorilor iluzia unei victorii instituționale care, în fapt, n-a fost decât o amară subordonare față de dictatura atee. Urmărind din acest unghi evoluția ultimilor o sută cincizeci de ani de scris ecleziastic transilvănean și privind la resuscitarea polemicii confesionalizante din 1989 încoace, n-aș spune că feeria lui 1 Decembrie 1918 și-a găsit o continuare fericită. Departe de a însemna o acceptare senină a diversității, ca o probă de bogăție și efervescență spirituală, ea a marcat începutul unei noi golgote, de astă dată legată mai cu seamă de evoluții și atitudini interne, ce nu mai puteau fi puse pe seama dominației străine. Semnificativ este faptul că tocmai în acești ani interbelici și-au pus bazele instituționale principalele noastre biserici neoprotestante (baptistă, adventistă), inițiativele în acest sens venind din mediile românești, nu din afara lor.

De fapt, spectacolul scriptural desfășurat sub ochii cititorilor de Corina Teodor este, dincolo de varietatea abordărilor individuale ale exponenților săi, destul de monoton și de deconcertant. Mereu și în feluri

de chipuri, istoricii ecleziastici au jucat cam aceeași carte: a conformismului față de biserică în cadrele căreia se formaseră și/sau activau. Nu sunt multe cazurile în care, profitând de competența dobândită cu privire la dogma și tipicul bisericii proprii, autorii să fi încercat, fie și retrospectiv, să abordeze critic, analitic, trecutul, decelând lucrurile bune de cele mai puțin bune și încercând astfel să amelioreze o configurație instituțională al cărei scop rămânea totuși, în cele din urmă, salvarea sufletului credincioșilor și asistența sufletească de-a lungul vieții. Iorga nu greșea deci atunci când vedea în Ardeal un teritoriu de „sate și preoți”. O lume măruntă, cam plată și fără mari elanuri și efervescențe religioase, în care istoria a devenit o armă ideologică pentru apărarea propriilor adevăruri în raport cu adevărurile celorlalți. Grație Corinei Teodor și cărții ei – inițial teză de doctorat – știm astăzi mai precis configurația acestei lumi cărțurărești a cărei anvergură mai poate fi investigată, dar care, în linii mari, își dezvăluie deja mizele, metodele și posibilitățile.



Trecutul conservat – conserve perisabile

Mariana Șora

Ce poate fi mai incitant pentru un cititor dornic de cunoștințe decât un titlu interogativ? El indică de la început că autorul, înțelegând să-și pună scrierea sub semnul întrebării, nu-și arogă rangul unui atotștiutor, chiar dacă subiectul, eventual și volumul cărții ar permite să pornești de la supoziția că această pretinsă neștiință cuprinde – deocamdată ascunsă în cutele ei – o cantitate respectabilă de informație la obiect. Iar obiectul supus examinării este în acest caz istoria, în calitatea ei, presupusă sau pusă la îndoială, de a fi o știință. Ne mijlocește ea adevăruri incontestabile? *Există istorie adevărată?* ne întreabă și se întreabă dl Neagu Djuvara, al cărui chip expresiv, distins, nu lipsit de o urmă de zâmbet sceptic (à la Montaigne), ne întâmpină privind gânditor în depărtări de pe coperta volumului cu titlul citat. „O carte mică, o cărticică”, dar subiectul e unul major și mult discutat de un secol și mai bine: examinarea acribică a răspunsurilor posibile la întrebarea din titlu.

Problematica referitoare la veracitatea integrală a celor consemnate de cronicari și istorici își are și ea povestea, începută de mai bine de un secol, așezată însă pe fundamente filosofice abia în 1938 de Raymond Aron, de altfel „maestru” al dlui Djuvara, cum spune acesta în introducerea lucrării, unde precizează că disciplina de care ține prezentul eseu se cuvine a fi definită ca „filosofie critică a istoriei”, cum a numit-o Aron însuși – în teza sa faimoasă din 1938: *Introduction à la philosophie de l'histoire* – spre a o distinge de filosofia speculativă a istoriei, cea care caută să descopere legi sau tipare de desfășurare în timp ale societăților umane.

În lucrarea sa cu adevărat „epocală” (de vreme ce deschide o epocă nouă în modul de a concepe istoriografia), Raymond Aron pune la îndoială posibilitatea unei cunoașteri imparțiale și integrale a evenimentelor – subtitlul cărții fiind *Esu despre limitele obiectivității în istorie* – și iniția astfel o întorsătură spre un criticism metodic și principial, ale cărui consecințe se arată a fi mai ample și mai substanțiale decât fuseseră cele ale morfologiei culturii inițiate de Oswald Spengler, deși lucrarea acestuia: *Der Untergang des Abendlandes* (Declinul Occidentului), supusă de dl Djuvara unei juste critici, poate fi considerată de asemenea „epocală” prin brizanta tezelor sale. Tragismul viziunii spengleriene – nicidecum legat însă de vreo îndoială în ce privește posibilitatea cunoașterii faptelor istorice – izvorăște din convingerea că înfiriparea, înflorirea și decăderea fiecărei civilizații își urmează cursul, la fel ca nașterea, dezvoltarea și moartea oricărei vietăți, și că noi, adică civilizația occidentală, am ajuns la capăt.

Concepția spengleriană a cercurilor de cultură cu specificul lor a cunoscut o răs-

pândire rapidă și s-a bucurat de o audiență cvasiuniversală – îi putem regăsi urmele și la Blaga în *Trilogia culturii*. Îndeosebi gândul că viața fiecărui cerc de cultură e limitată avea să devină în curând o convingere cvasi-obștească, putând fi pusă chiar în serviciul unei mobilizări a spiritelor pe vremea tensiunii care a precedat izbucnirea catastrofei din 1939 (în ziare erau citate cuvintele lui Valéry: „Nous savons à présent que les civilisations sont mortelles”).

Declinul culturii occidentale reprezintă de fapt numai un fragment al teoriei spengleriene, chiar dacă e miezul ei, cel care-i justifică titlul și care a funcționat ca un apel, un strigăt de alarmă. O mai profundă – sau poate e corect să spunem mai largă – urmă în concepții au lăsat apoi vederile pătrunzătoare expuse de analistul acerb al societății industriale și al complicatelor interdependențe dintre factorii determinanți ai vieții moderne care a fost Raymond Aron.

Interogația dlui Djuvara pleacă de la supoziția că acel compendiu de fapte și întâmplări consemnate pe care le numim ISTORIE – mă refer la cea scrisă – ar trebui să cuprindă în principiu informații integral veridice, lucru cu neputință în sensul strict al cuvântului „veridic”. Pretindem de la istorici relatarea fidelă a unor fapte petrecute, înregistrate corect, redată conform adevărului detectat grație unei vederi cuprinzătoare, realizate de un intelect sistematic și critic, care a putut avea acces la un material informativ uriaș. Uriaș, iată un cuvânt din basme, nu întâmplător apărut sub pana mea, de vreme ce ține oarecum de supranatural să poți lua cunoștință de toate cauzele și împrejurările care au generat fie și numai o întâmplare din viața cotidiană privată, dar mite un eveniment complex, o acțiune care să fi avut urmări decisive asupra vieții obștești, a conviețuirii și evoluției unei comunități umane sau măcar asupra carierei, destinului și realizărilor unui singur individ.

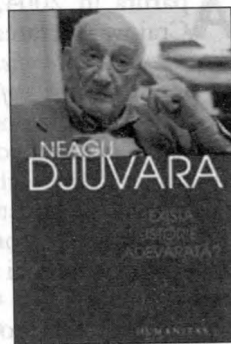
Determinantele și motivările unei acțiuni de mare impact, precum și urmările ei ni se par îndeobște clare dacă ele ne-au fost transmise cu acel caracter legendar pe care l-au primit în amintirea contemporanilor și mai cu seamă a descendenților, iată un fapt care ne este exemplificat în mod elocvent în această lucrare. Să reținem un exemplu dintre cele mai grăitoare, faimoasa cădere a Bastiliei, o cucerire, o faptă eroică, primind valoarea de simbol pentru toată Revoluția Franceză. Se prea poate însă, aflăm de la dl Djuvara, ca un grup de răsculați sau de simpli bătauși să fi pătruns în clădire nu spre a elibera niște deținuți, ci pentru a pune mâna pe niște arme depozitate acolo. Firește, nici această interpretare nu are în mod garantat calitatea de adevăr gol-goluț. Redarea unor întâmplări are desigur toate șansele de a se impune dacă e însuflețită, de vreme ce în acest caz ea va uza de o expri-

mare patetică, imagistică, poetică, inspirată. O formulare de acest gen mai are și însușirea de a prinde rădăcini solide în memoria ascultătorilor sau cititorilor. Parcă-l mai aud și azi pe profesorul Mornet – specializat în sec. 18 francez, audiat la Collège de France în 1940 – retrăsând grozăvia ghilotinărilor din timpul Revoluției Franceze și citându-ne acest pasaj memorabil din Jules Michelet: „Quiconque passait en ces jours par la Place de la Grève traînait à travers Paris deux semelles sanglantes”.

Ritmul unei astfel de proze grandioase și se întipărește, dovada e că am reținut-o, aducând, cred, un argument în plus în sprijinul afirmației dlui Djuvara cum că talentul scriitoricesc e un *atout* deloc neglijabil pentru un istoric, așa zice pentru orice om care lucrează cu condeiul, de n-ar fi decât spre a așterne pe hârtie procedeele urmate pentru a descoperi un adevăr științific sau pentru a-l dovedi, dar mai ales dacă-și formulează vederile filosofice.

Cât despre interesul sau dezinteresul față de trecut, se poate afirma, cred, că el este legat pe de o parte de formația primitivă, pe de alta de un anumit grad de maturitate. Lipsa de interes a generațiilor tinere, dar și de elementare cunoștințe despre trecut, chiar cel cu totul recent, este într-adevăr frapantă și a fost semnalată și în presă. De vină sunt fără îndoială și deficiențele învățământului. Dar cum remarcă dl Djuvara, „curiozitatea istorică nu e un dat natural”. N-aș zice însă că e „un accident istoric”, cred mai degrabă că este o treaptă evolutivă a omenirii, mai exact a ciclului de cultură greco-roman. Nu întâmplător apariția unui Tucidide coincide – aproximativ, cum se petrec sau cum se pot stabili relațiile concomitențe – cu avântul spiritului grec. Și de vreme ce curiozitatea istorică colectivă se trezește doar în urma unei oarecare maturizări, e firesc ca interesul individual pentru istorie să se dezvolte de asemenea cu vârsta sau cu timpul sau grație unei experiențe trăite.

Să revenim însă la tema noastră – istoria ca redare a adevărului și condițiile ei de ființare. Dacă un apologet al revoluției cum a fost Michelet nu se sfiește să înfățișeze atât de elocvent aspectele ei înfricoșătoare, faptul poate servi drept un argument suplimentar pentru veracitate. Dar ce este adevărul? Și care este adevărul întreg? Iată întrebarea pe care istoricul nu e doar îndreptățit, ci chiar dator să și-o pună mereu. Tot ce aflăm despre trecut nu este oare mereu contestabil sau reductibil la numai un fragment din adevăr? Constatăm în orice caz cu satisfacție că autorul lucrării de față ia



poziție împotriva istoriografiei sociologizante, precum și a celei ce reduce totul la studiul evoluției economice, spre a acorda o justă anvergură rolului unor personalități și unor grupări producătoare de fapte sau evenimente apte să modifice cursul istoriei. Pasaje elocvente în acest sens sunt dedicate unor figuri a căror apariție pe scena istoriei a coincis desigur cu afirmarea anumitor tendințe, dar a căror forță și orientare erau de natură să contribuie imens la intrarea în acțiune a acelor tendințe – un Bismarck, un Hitler, un Stalin, într-o anumită măsură și un Napoleon. De altfel, în capitolul „Noțiunea de cauză în istorie” găsim o expunere foarte clară a deosebirilor dintre cauzalitatea în fizică și cea eficientă în domeniul acțiunilor omenești.

Este evident că în psihologie – atât individuală, cât și colectivă –, în sociologie, în toate disciplinele al căror obiect de studiu îl constituie fapte și realități ce țin de ființa sau de societatea umană, modul de procedare va fi altul decât în cercetarea regnului inanimat, de vreme ce în analiza determinantelor socio-culturale trebuie să admitem acțiunea cauzelor finale. Într-adevăr, cum am putea înțelege fie și cea mai neînsemnată faptă omenescă fără a ține seamă de scopul ei, de intenția care a declanșat-o?

Odată cu această exigență, îndoielile privind posibilitatea cunoașterii trecutului devin precumpănitoare. Unde s-au văzut șefi de stat, conducători de oști, monarhi sau alte căpetenii și figuri având puterea de a exercita o influență asupra mersului evenimentelor care să-și fi încredințat hârtiei (azi eventual unei dischete) intențiile, străduințele, scopurile? Și cum să aflăm ce deosebire este între scopurile propuse și cele efectiv atinse? La acest punct, un tradiționalist ar putea eventual obiecta că de fapt istoricul nu e obligat să fie și psiholog și cercetător al lui „ce ar fi fost dacă...”, dacă de pildă n-ar fi intervenit cutare întâmplare neprevăzută, sau dacă cutare monarh, căpetenie sau simplu statist pe scena istoriei ar fi avut inspirația de a se amesteca sau de a se abține, sau dacă de pildă Blücher n-ar fi sosit la Waterloo, cum s-ar zice, „la țanc” (din punctul de vedere al aliaților) împotriva „monstrului” Bonaparte. Oricine, dar mai ales romancierul care-și alege subiectul din istorie, e liber să-și imagineze sau chiar să inventeze ce ar fi urmat. Istoricul n-are acest drept.

Dar iată că autorul ne oferă câteva exemple de intervenții ale neașteptatului, hazardului și imprevizibilului, precum și un mic, dar cuprinzător compendiu a tot ce nimeni nu poate afla prin cercetarea oricât de conștiințioasă a documentelor. Complexitatea situațiilor poate fi cunoscută eventual grație unor mărturii întâmplătoare și prin consemnări de tot soiul, privind de pildă datele meteorologice. Ne amintim și noi un exemplu celebru, imprevizibil pe vremea aceea: faimoasa eclipsă de soare din Antichitate, legendară, dar foarte reală, amintită de Herodot și care a avut loc (după calculele exacte ale astronomilor de mai târziu) în 584 î.e.n., în ziua de 28 mai, în timpul unei mari bătălii între parți și altă populație din Asia Mică; văzând că soarele se întuneacă, războinicii înspăimântați au rupt-o la fugă.

Pledând pentru controlul sever al informației, autorul pretinde oricărui istoric să înfățișeze numai și numai faptele constatabile și verificabile. Dar acestea sunt disparente în comparație cu indiciile, supozițiile,



• Desen de Gabriela Melinescu

mărturiile parțiale și probabilitățile. Nu se omite apoi nici trecerea în revistă a exigențelor dintotdeauna față de un istoric, de pildă cea de a nu prelua nimic din afirmațiile predecesorilor săi fără reexaminarea documentelor, a vestigiilor ce ar mai putea ascunde detalii revelatoare, necesitând eventual revizuirea concluziilor trase de înaintași. Cert este că istoricul nu are numai datoria de a descifra documente și de a stabili ce fapte s-au petrecut, el mai trebuie să și aleagă din multitudinea celor petrecute și consemnate sau păstrate prin tradiție doar pe cele verificate, să le pună apoi în legătură unele cu altele, nu fără a expune aceste conexiuni în propria sa relatare. (Iată o serie de indicații definitorii pentru istorie ca disciplină; ar fi interesant să se scrie o istorie a istoriografiei organizată pe capitole corespunzătoare modului în care au fost respectate aceste reguli.)

Date fiind dificultățile de a corespunde acestor cerințe, se impune să reformulăm întrebarea de la care am pornit, și anume astfel: putem admite că istoria ne transmite adevăruri certe și indiscutabile? Altfel spus: există o istorie în întregime conformă cu faptele într-adevăr petrecute?

Neîncrederea în veracitatea celor consemnate a devenit un dubiu metodic care pare a fi determinant în orientarea istoriografiei moderne. O atestă câteva lucrări mai recent apărute în traducere românească, de pildă: *Uzul și abuzul de istorie. De la miturile grecilor la Lévi-Strauss* de M. I. Finley, Ed. Arc, 2002 (copyrightul din 1971 ne indică data primei apariții în original). Promisiunea de a schița într-o carte nu prea voluminoasă un *raccourci* a vreo 26 de secole de istorie a istoriografiei ne obligă să recurgem la citarea proverbului francez: „Qui trop embrasse mal étreint”. Cum Tucidide rămâne „părintele istoriei” și pentru Finley, acesta recunoaște *ipso facto* că posedăm o cronologie relativ veche, dintr-o vreme în care acel început de istoriografie nu putea desființa puterea miturilor. Prin mitizare, amintirea transmisă sau scrisă a evenimentelor este de fapt mutată într-o realitate secundă. Aceeași transmutare se efectuează desigur și prin literaturizare. Trebuie să treacă însă multe secole până să se metamorfozeze o credință naivă astfel iscată – de pildă cea

existentă probabil pe vremuri, în adevărul integral al celor relatate de un Homer – într-un scepticism integral, constând (în cazul exemplului amintit) în convingerea că *Iliada* e pură invenție poetică; apoi au trebuit să treacă din nou secole până să apară un posedat ca Schliemann care să se lupte timp de decenii ca să realizeze săpăturile ce aveau să readucă Troia din regnul fantasmagoriilor poetice în cel al prea concretelor realități de odinioară.

Un dubiu metodic și mai consecvent găsim în *Cum se scrie istoria* (Ed. Meridiane, 1999, apărută în original la Editions du Seuil în 1971) de Paul Veyne, care susține că istoria nu explică nimic, nu are o metodă, nu e o știință și de fapt... nici nu există. S-ar impune deci să lămurim în primul rând ce am ajuns să înțelegem azi prin știință. Dacă din ansamblul cunoștințelor omenești nu mai poate figura în capitolul „știință” nimic în afara rezultatelor matematizabile ale observației și experimentării, suntem siliți, evident, să calificăm drept neștiințific aportul disciplinelor întemeiate pe cantități imense de cunoștințe obținute prin observație și experiență trăită, prin inventivitate, subtilitate și intuiție. Și de vreme ce istoria „nu există”, ne întrebăm cu ce oare se vor fi îndelețnicit și ce anume au produs efectiv toți acești iscoditori ai trecutului, de la Herodot la Iorga sau, să zicem, Marc Bloch, după ce și-au scos nasul din hârtoage și documente spre a trece la „sinteză”.

După cum se vede, neîncrederea din principiu, deci dubiul metodic, a devenit practica obișnuită a cercetătorilor, iar clarviziunea cu privire la limitele cunoașterii istorice a zguduit încrederea în posibilitatea cunoașterii reale – necum integrale – a faptelor petrecute, ducând astfel la o criză a istoriografiei ca știință. Iată de ce interrogația ce servește drept titlu studiului pe care ni-l oferă dl Djuvara va trebui să primească în principiu un răspuns negativ.

Cu toate acestea, scurtele relatări ale unor momente din trecut pe care ni le oferă chiar Domnia Sa spre exemplificarea unor dificultăți de interpretare sau a unor nesiguranțe cu privire la acordul dintre cele ce au avut loc realmente și redarea acestei realități, toate aceste bucățele de istorie, interesante

→

în sine și interesant redate, sunt și extrem de convingătoare cel puțin sub raportul verosimilității, așa încât ele funcționează – cu sau fără voia autorului – ca niște pledoarii în favoarea istoriei. Mai mult, ele ne conving că disciplina numită istorie subzistă în pofida vremurilor grele prin care trece și că va mai trăi mult și bine grație curiozității noastre nesecate, îndreptate nu doar spre viitor, ci și spre trecut. Cu cât neîncrederea într-o restituire și redare a trecutului abolește certitudinile simple, cu atât cercetarea adevărului „adevărat” devine în fond mai pasionantă. La fel de incitante sunt și paginile dedicate controlului nemilos al unor interpretări anterioare, acestei reexaminări, redescoperiri, reinterpretări. Dat fiind că formularea poetică are, cum am mai remarcat, o funcție primordială în transformarea evenimentelor în legende, ca de pildă bătălia de la Rovine în versiunea lui Eminescu, nu mică e surprinderea noastră aflând și versiunea din cronicile turcești, sârbești sau din alte surse. Imposibilitatea de a întoarce filmul evenimentelor spre a vedea „cum a fost cu adevărat” nu ne anihilează totuși interesul pentru diversele consemnări și pentru continuarea sau reluarea unor investigații.

Infinită este capacitatea omului de a săpa înainte până-n străfunduri, precum și tendința sa de a înțelege și interpreta ce găsește acolo, tâlmăcind, răstălmăcind și ajungând la noi tâlmăciri, având rareori înțelepciunea de a admite că două (eventual chiar mai multe) variante verosimile ale acelor întâmplări sunt acceptabile, așa cum admite și dl Djuvara în capitolul „Adevărul ca stare de coerență între două concepții”, unde vedem că proverbul „comparaison n'est pas raison” suferă o fertilă răsturnare; într-adevăr, comparația între două sau mai multe realități îndepărtate în timp poate fi extrem de utilă spre a le discerne caracterul,

după cum confruntarea a două teze diferite, ca de pildă ale unui Max Weber și Werner Sombart, poate duce la concluzia: „s-ar putea ca ambele să aibă o parte de adevăr, după cum s-ar putea ca ambele să fie eronate”. Ce ar fi însă dacă am accepta că interpretările diverse pot avea fiecare o parte de adevăr?

Deosebit de interesante sunt reflecțiile legate de cauzalitate în istorie, mai ales pentru că, în cazul fenomenelor care formează o secvență în timp, mintea omenească are tendința firească să presupună că fenomenul anterior l-a avut drept efect pe cel ulterior; *post hoc, ergo propter hoc* este evident unul din *idola fori* denunțate ca atare de Bacon. Încercând să restituim evoluția unui singur om, limitându-ne atenția la desfășurarea unei singure vieți, chiar a uneia fără răspunderi majore prin rang și putere, ne vom lovi de neputința de a reconstitui întregul angrenaj al motivelor sale de acțiune, întregul ansamblu al deciziilor sale urmate de fapte. Ne putem întreba deci *a fortiori* cum va proceda omul dator să înjghebe o dare de seamă asupra unui proces evolutiv, mai ales dacă a intervenit necesitatea de a lua o decizie într-o situație critică, ale cărei cauze și complicații ne rămân adesea ascunse, fără să mai amintim cantitatea de factori psihologici ai actorilor dramei în curs și ai personajelor secundare care le-au putut influența pe cele principale – iată atâtea determinante obscure ale deciziilor și deci ale evenimentelor. Imposibilitatea unei cunoașteri integrale a factorilor determinanți riscă să anihileze fundamentele oricărei judecăți privind evenimentele trecute (și cele prezente, evident), anihilând astfel în esență puțința unei înțelegeri interpretative a realității istorice.

Pe drept cuvânt scrie deci dl Djuvara că adevărul „are două fețe”. Îndrăznesc să supralicitez afirmația – de fapt s-o completez

– spunând că adevărul are multiple fețe. Reconstituirea lor depinde fără îndoială în mare măsură de asiduitatea cercetării, dar și de intuiție, de intraductibilul „Einführung”, empatia pe care și dl Djuvara o găsește esențială. De altfel, „Adevărurile istorice sunt de discernământ”, nu de simplă constatare și reproducere”, spune Domnia Sa în continuare. Discernământul este fără îndoială indispensabil spre a stabili o conexiune între fapte, în așa fel încât să poată fi interpretate, îndeosebi spre a se putea stabili o legătură cauzală între ele. În această ordine de idei, se impune să semnaliez dezbaterea extrem de interesantă despre cauzalitate în istorie, problemă centrală în reconstituirea celor întâmplare. Esențială găsesc și afirmația că „intuiția precedă explicația”, dar „fără interpretare, momentul sau problema studiate nu se pot integra în evoluția omenirii”.

Ca simplu cititor interesat de evoluția gândirii cu privire la istoriografie, deci fără a ne aroga dreptul de a emite judecăți de valoare asupra procedeelelor urmate de istoriografie în prezent, nu ne atribuim vreo altă competență afară de cea de a judeca cu mintea neprevenită orientarea expusă în acest studiu, bucurându-ne de modul în care autorul își însușește considerațiile lui Iorga despre propriile-i serii dintr-un citat în care marele profesor, audiat cândva de mine, sublinia rolul intuiției și al redării avântate, mărturisind: „Aș fi vrut să am mai mult talent poetic, pentru a fi mai aproape de adevăr”.

Cât despre apropierea simpatetică necesară pentru a pricepe ceva din gândurile, intențiile și faptele cuiva, ni se oferă, spre delectare așa zice, o vorbă a Sfântului Augustin: *Et nemo nisi per amicitiam cognoscitur* (Și nimeni nu poate fi cunoscut altfel decât prin afecțiune).

Cărți primite la redacție

- Mircea A. Diaconu, *La sud de Dumnezeu. Exerciții de luciditate*, colecția „Deschideri”, Pitești, Ed. Paralela 45, 2005.
- Ioana Nicolaie, *Cerul din burtă*, roman, prefată de Gabriela Adameșteanu, colecția „Avanpost”, Pitești, Ed. Paralela 45, 2005.
- Horia Gârbea, *Arte parțiale*, cronici și portrete, colecția „Biblioteca București critică”, București, Ed. Muzeul Național al Literaturii Române, 2005.
- Vasile Andru, *Operație pe creier sau Eros și Thanatos*, proză, București, Ed. Mirabilis, 2003.
- Ion Militaru, *Filosofia vieții cotidiene*, Cluj-Napoca, Ed. Grinta, 2005.
- Dumitru Radu Popescu, *F*, roman, cronologie și postfață de Mihai Iovănel, colecția „Cărțile civilizației românești, lecturi esențiale”, București, Ed. Institutului Cultural Român, 2004.
- Costache Olăreanu, *Ficțiune și infanterie*, ediția a II-a, prefată de C. Stănescu, București, Ed. Corint, 2005.
- Costel Stancu, *Ieșirea din peșteră*, Timișoara, Ed. Marineasa, 2005.
- Augustin Buzura, *Refugii*, ediția a II-a, prefată de Mircea Iorgulescu, București, Ed. Corint, 2005.
- Ioan Groșan, *Caravana cinematografică și alte povestiri*, prefată de Nicoleta Criveț, București, Ed. Corint, 2005.

- Alex. Ștefănescu, *Jurnal Secret*, ilustrat de Ion Barbu, București, Ed. Corint, 2005.
- Pierre Bouretz, *Martori ai viitorului. Filosofie și mesianism*, traducere de Janina Ianoși (Cap. I-IV), Ioana Marina Ciobanu (Cap. VII), Țicu Goldstein (Cap. VIII-IX), București, Ed. Hasefer, 2005.
- Cristian Tudor Popescu, *Trigrama Shakespeare. Ficțiuni speculative*, antologie și prefată de Mihai Iovănel, București, Ed. Corint, 2005.
- Iacov Geller, *Rezistența spirituală a evreilor români în timpul Holocaustului*, traducere de Radu Valeriu Oprea, București, Ed. Hasefer, 2004.
- George Mirea, „Clipă, rămi!” Râmnicu-Vâlcea, Ed. Almarom, 2004.
- Stephen Henighan, *Provincia pierdută. Aventuri într-o familie moldovenească*, traducere de Diana Stanciu, Chișinău, Ed. Arc, 2005.
- *Cele mai frumoase 100 de poeme ale românilor despre ei însăși și Țara lor*, alese de Petru Romoșan, București, Ed. Compania, 2004.
- Auguste Baillayre, *Maestri basarabeni din secolul XX*, ed. Tudor Stăvilă, Chișinău, Ed. Arc, 2004.
- Silvia Marcu, *Un puente latino sobre Europa. Las relaciones Rumanía-España en el nuevo contexto europeo*, Bucarest, Editorial del Instituto Cultural Rumano, 2005.

- Hortensia Papadat-Bengescu, *The Dishveled Maidens*, translation and commentary by Ileana Alexandra Orlich, Bucharest, The Romanian Cultural Institute Publishing House, 2004.
- Conița Lena, *Ușă de biserică*, poeme, Iași, Ed. Junimea, 2005.
- Ion Cocora, *Oda Caligrafului sau Ficțiunile artistului la maturitate*, București, Ed. Palimpsest, 2004.
- Mircea Oprea, *Figurine de ceană. Integrarea povestirilor SF*, studiu introductiv de Cornel Robu, București, Ed. Viitorul Românesc, 2004.
- Mircea Martin, *Geometrie și finețe*, București, Ed. Institutului Cultural Român, 2004.
- Fănuș Neagu, *Pierdut în Balcania*, cronologie și postfață de Antonio Patraș, București, Ed. Institutului Cultural Român, 2005.
- Grigore Cugler, *Apunake și alte fenomene Afară-de Unu-Singur*, cu o prefată de Florin Manolescu și ilustrații de Carmen Nistorescu, București, Ed. Compania, 2005.
- Virgil Nemoianu, *Surăsul abundenței. Cunoaștere lirică și modele ideologice la Ștefan Aug. Doinaș*, București, Fundația Culturală Secolul 21, 2004.
- Ana Blandiana, *Poeme, 1964-2004*, București, Ed. Humanitas, 2005.
- Iolanda Malamen, *Scrisoarea lui Lavoisier*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2003.

Poems by

Denisa Comănescu

Autumn Scene

Two-bit sadness is biting her tongue.
You pinch her cheek
like a girl's too young for her makeup.
On a bench the lonely lover
kept slapping the woman's face
just like a doctor trying
to bring back a suicide.
(All around leaves kept falling and falling,
leaves and newspapers.)
The man was beside himself
to get her to go away.
As if her soul had tangled
in his fingers
he continued to sit by her side
until both disappeared under a mound
of leaves and newspapers.

Anamorphosis

Fog lovers quickness
a cuckoo's nest spinning in rotation
"l'amante"—"lamentation"
can the Romanian "dor" mean "lovesick" in translation?

Curtain attention vixen
pie in the sky—like a big zero
"I like Ike"
a perfect mask for a kabuki show.

Surely *something* is struggling to arise
from fog quickness curtain
with vixen attention lovers
nouns buckle on their sandals
and give it a go
O the footbodywear!

Ars Amandi

I'm looking for Ovid's grave
it's always there
in Constanța
part nectar
part hemlock
an ancient Greek goblet
delivered over by the Romans
epistles to the emperor
love letters
in bottles
thrown into a dead sea.
Ovid
with his doctorate in despair

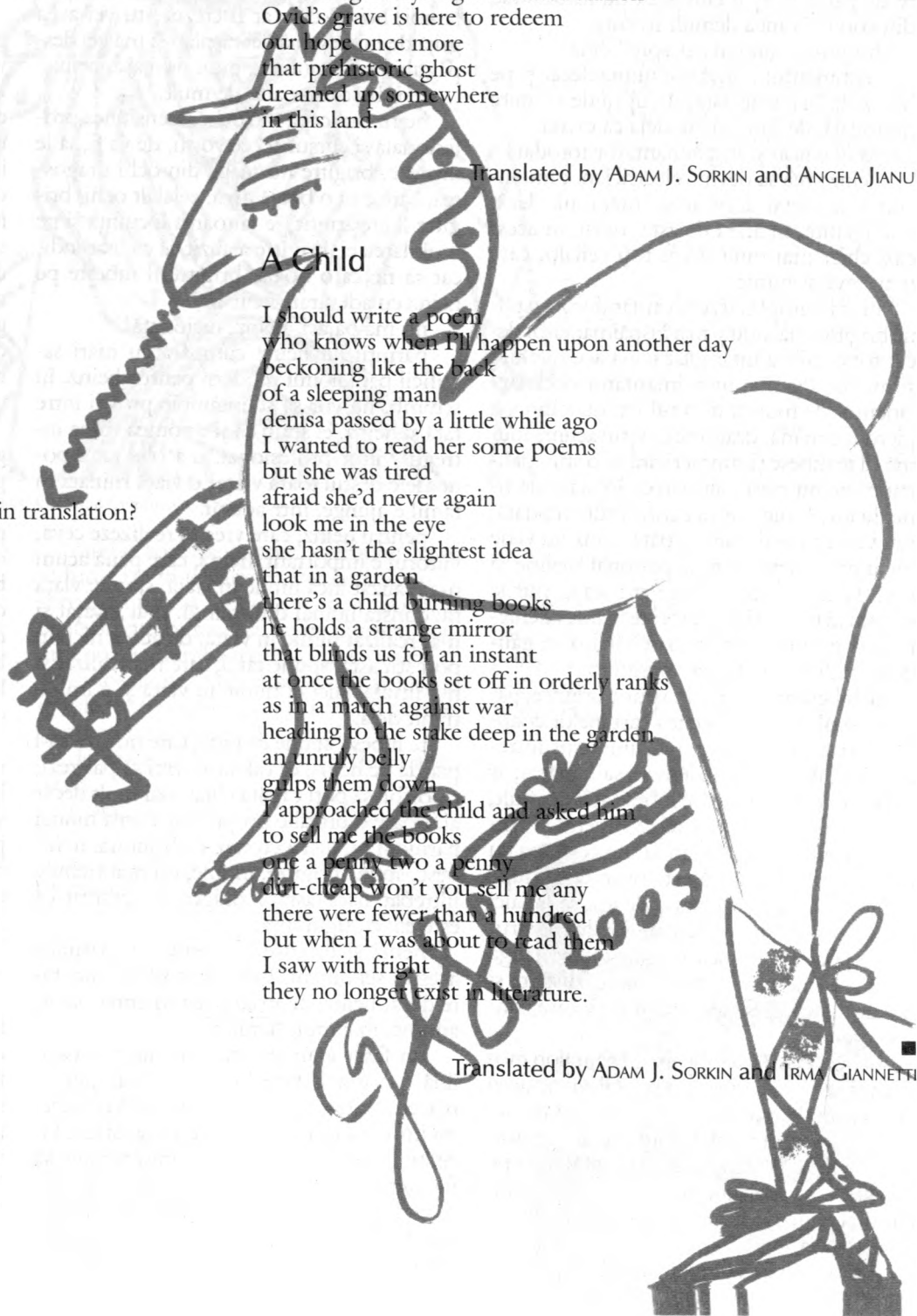
awarded by the Getae
and the Thracians
honores
honors
half a coin from a world away.
"Under this tombstone lies
the singer of the tenderest loves
by his own art undone.
Stop, traveler,
if thou didst ever love,
and for him pray
that he may sleep in peace."
With a freedom fighter's zeal
we each went near
and each of us prayed
but the emperor would not hear
yet mercy has a thousand hands
a ticket agent eyeing a deserted station
Ovid's grave is here to redeem
our hope once more
that prehistoric ghost
dreamed up somewhere
in this land.

Translated by ADAM J. SORKIN and ANGELA JIANU

A Child

I should write a poem
who knows when I'll happen upon another day
beckoning like the back
of a sleeping man
denisa passed by a little while ago
I wanted to read her some poems
but she was tired
afraid she'd never again
look me in the eye
she hasn't the slightest idea
that in a garden
there's a child burning books
he holds a strange mirror
that blinds us for an instant
at once the books set off in orderly ranks
as in a march against war
heading to the stake deep in the garden
an unruly belly
gulps them down
I approached the child and asked him
to sell me the books
one a penny two a penny
dirt-cheap won't you sell me any
there were fewer than a hundred
but when I was about to read them
I saw with fright
they no longer exist in literature.

Translated by ADAM J. SORKIN and IRMA GIANNETTI



Amantele

– fragment de roman –

Elfriede Jelinek

ce poate fi asta, de strălucește așa?

Ce poate fi asta, de strălucește asemenea castanelor șlefuite, se întreabă heinz într-o bună zi, pe drum înspre muncă. e părul brigitei proaspăt vopsit. trebuie doar atenție, să nu depășești timpul vopsirii.

heinz a crezut că sunt castane coapte, șlefuite, care lucesc așa. acum însă vede, e părul brigitei cel ce lucesc astfel. este uimit cum destinul și-a spus cuvântul.

te iubesc, spune brigite. părul ei strălucește în soare asemenea castanelor coapte, care, pe deasupra, mai sunt și șlefuite. te iubesc atât de mult. aceasta este senzația că iubești, acest sentiment inevitabil. mi se pare de parcă te-aș fi cunoscut dintotdeauna, din copilăria mea demult trecută.

brigite se uită în sus spre heinz.

sentimentul îl învăluie numaidecât și pe heinz. în afară de asta, îl cuprinde o trăire pasională, de care auzise deja că există.

totul e nou și înspăimântător totodată.

heinz vrea să devină electrician. când înveți ceva, devii după aceea mai mult decât erai înainte. în afară de asta, devii, în acest caz, chiar mai mult decât toți ceilalți, care n-au învățat nimic.

ni se întâmplă aici ceva amândurora, spune brigite, mai nou și mai înspăimântător decât tot ce ni s-a întâmplat până acum, chiar și mai nou și mai înspăimântător decât accidentul de muncă de anul trecut, când s-a pierdut o mână: dragostea, o știu acum, anume că te iubesc și sunt fericită că o știu. pentru mine nu există alt bărbat în afară de tine, heinz, și nici nu va exista altul vreodată. sau vezi tu pe-aici alt bărbat? heinz nu vede niciunul și sentimentul pasional devine și mai puternic. aceste buze mă atrag pur și simplu în mreaja lor, gândește heinz. ademenesc și promit ceva. ce oare? heinz se gândește și dintr-odată știe: pasiunea.

te iubesc atât de mult, spune brigite, părul ei strălucește asemenea castanelor coapte în soare. buzele ei pline sunt ușor întredeschise, de parcă ar ademeni sau, măcar, ar promite ceva. ce oare? te iubesc atât de mult, încât doare, doare sufletește sufletul și trupește trupul. vreau să rămân întotdeauna cu mine, să nu mă părăsești niciodată. după nuntă vreau să rămân acasă de tot, să fiu aici numai pentru tine și pentru copilul nostru.

ce poate fi munca în fabrică, pe lângă acest sentiment de iubire? nimic! dispăre și rămâne doar acest sentiment de iubire, singur prezent.

heinz vrea să-și cumpere un pantalon modern. acum, că e iubit, un pantalon modern este cu mult mai important decât înainte. din păcate, toată leafa ultimului an de ucenicie se duce la sfârșiturile de săptămână pe discotecă. și acolo domnește senzualitatea, dar mai puțin decât aici, la brigite, unde devine actuală.

am nevoie de tine și te iubesc, spune brigite. părul ei strălucește în soare asemenea

castanelor coapte, șlefuite, iubirea este un sentiment ce face ca unul să-l necesite pe celălalt. am nevoie de tine, spune brigite, ca să nu mai trebuiască să mă duc la fabrică, pentru că, de fapt, de fabrică nu am absolut deloc nevoie. de ce am nevoie, ești tu și apropierea ta. te iubesc și am nevoie de tine.

să sperăm că această iubire e și fizică, speră heinz. un bărbat trebuie să ia tot ce poate primi. va trebui să aibă odată și un cămin frumos, pentru care va trebui să economisească mai întâi, va trebui să aibă și copii, dar înainte va trebui să fi avut ceva și din viață. munca nu e totul, pentru că dragostea e totul. heinz se întreabă dacă această dragoste e cea fizică. da, heinz, aceasta este dragostea, spune brigite. părul ei strălucește în soare asemenea castanelor coapte, șlefuite. a venit așa dintr-odată, peste noapte, la noi, heinz, cine ar fi crezut? tu vei avea grijă de mine și mă vei răsplăti și mă vei despăgubi pentru iubirea mea. nu-i așa, heinz?

te iubesc doar atât de mult.

heinz nu scapă din ochi ascensiunea profesională și cursurile, ce vor fi, de va fi, să le urmeze. brigite nu scapă din ochi dragostea, care e ca o boală grea, celălalt ochi, brigite îl are ațintit pe viitoarea locuință și pe mobilarea ei. brigite a auzit că e chiar indicat să fie ca o boală. brigite îl iubește pe heinz cu adevărat și cinstit.

nu mă părăsi, heinz, niciodată!

părinții lui heinz cumpără cu mari sacrificii pantalonul modern pentru heinz. în schimb, nu vor să se întâmple prostii între fată și heinz. ei spun că și-ar putea ruina întregul viitor profesional. n-a tras tatăl poazele destul toată viața? o viață ruinată în familie ajunge, într-adevăr.

pentru heinz, care vrea să realizeze ceva, viitorul e important. heinz, care până acum n-a realizat încă nimic în viață, spune: viața nu constă numai din muncă. n-ai învățat și n-ai realizat nimic în viață, de aceea nici nu poți ști asta, spune tatăl, care n-a realizat și n-a învățat nici el nimic în viață și a îmbătrânit deja.

te iubesc, spune brigite, care nu vrea să-l piardă pe heinz. ce odată ai, vrei să păstrezi, e posibil să poți căpăta chiar mai mult decât ai. poate o prăvălie proprie. ar putea munci harnic și ea, lucru cu care e obișnuită. te iubesc, spune brigite, în fine, nu mai trebuie întrebat dacă asta e dragostea, pentru că este ea, cu siguranță.

heinz și brigite se sperie de mărimea acestui sentiment. brigite se sperie mai tare decât heinz, pentru că sentimentele sunt, anume, mai mult feminine.

profesia anume este mai mult masculină. aceasta îi face lui heinz doar puțină plăcere, totuși el vrea și poate să avanseze, nu importă încotro. de fapt, dragostea îi face lui heinz multă plăcere, totuși trebuie să fie atent, să nu fie împiedicat de ea în domeniul profesional. îmbrăcăminte modernă, pe care heinz și-o va putea cumpăra din leafa lui, îi face cu siguranță plăcere, îmbrăcăminte modernă pe care va trebui s-o

cumpere soției sale îi face cu siguranță mai puțină plăcere. din acest motiv: atenție mărită!

dragostea e dureroasă pentru brigite, ea așteaptă un telefon de la heinz. de ce nu sună? doare atât de tare să aștepti, pentru că brigitei îi e dor de heinz. brigite spune că heinz e toată lumea ei. lumea brigitei e, din această pricină, mică. viața fără el îi pare fără sens, chiar cu el, viața nu i se pare prea plină de sens, doar pare mai plină de sens, în orice caz, mai plină de sens decât munca ei în fabrica de suțiere.

întoarce-te, heinz! te iubesc și am nevoie de tine.

heinz are nevoie de o existență sigură. ceva în el spune: năzuiește înainte, asta spun și părinții experimentați, care nu au trecut niciodată peste granițele țării.

nu mă mai lăsa niciodată singură, se roagă brigite, viața mea e lipsită de sens fără viața ta.

brigite trebuie să aibă grijă să facă rost de un bărbat care nu merge la cârciumă. ea trebuie să aibă grijă să facă rost de o locuință frumoasă. trebuie să aibă grijă să facă copii. trebuie să aibă grijă să facă rost de mobile frumoase, apoi trebuie să aibă grijă să nu mai fie nevoită să meargă la muncă, dar mai înainte mai trebuie să aibă grijă ca mașina să fie achitată, apoi trebuie să aibă grijă să-și poată permite în fiecare an un concediu frumos. apoi, trebuie în tot cazul să aibă grijă să nu fie nevoită să treacă cu vederea.

trăiești numai o dată, spune mama brigitei, ceea ce pentru ea e deja prea mult și prea adesea, pentru că nu are bărbat.

unica viață a brigitei e totuși împlinită, pentru că e plină de heinz. părul ei strălucește asemenea castanelor șlefuite în soare. brigite e aproape copleșită de această viață, care, mulțumită lui heinz, este aproape un număr prea mare pentru ea. de munca ei, brigite nu este copleșită, pentru că este unilaterală. heinz este, în comparație cu munca ei, copleșitor.

heinz trebuie să realizeze ceva în viață, înainte de a avea voie măcar să se gândească la o familie. brigite ar vrea ca realizarea ei să fie heinz, care să realizeze ceva pentru ea, pentru că el are un viitor. viitorul lui heinz stă în branșa electrotehnică, în care muncește. viitorul brigitei stă în heinz. specialității buni sunt marfă rară.

dumnezeule, cât te iubesc, îi spune brigite lui heinz.

și eu simt acest sentiment, ripostează heinz. tatăl lui își simte vertebrele pentru că este șofer de tir, dar foarte curând va fi un fost șofer de tir, dacă vertebrele nu se vor stăpâni. șoferul de tir crede că brigite nu e nimic și nu posedă nimic. el crede că heinz va deveni ceva și că deja posedă ceva: și anume talent, răbdare și harnicie. heinz, nu-ți dezamăgi tatăl! el crede că tu poți și ai permisiunea să emiți pretenții.

cel mai bine și-ar căuta heinz o femeie cu bani, pentru a se putea curând privatiza

și a avea propria prăvălie. obraje drăguțe, ca al brigitei, înșală adesea, în ele zace ratarea profesională. părinții vor pentru heinz ce e mai bun: cu siguranță brigite nu este asta: ce e MAI BUN.

te iubesc atât de mult, spune brigite, părul meu strălucitor sprijină dragostea mea. altceva ce mai sprijină dragostea mea: meseria ta, care are viitor. altceva ce mai sprijină dragostea mea: eu însumi, care nu posed absolut nimic.

părinții lui heinz ar dori ca el să se uite după ceea ce este autentic, ceea ce părul brigitei nu este. părul ei este vopsit. heinz este încă mult prea tânăr spre a recunoaște, în ceea ce vede, ce este autentic. pentru lucrul autentic sunt responsabili părinții, care-au avut o viață întreagă de a face cu aceasta. tatăl simte că vertebrele lui sunt foarte, foarte autentice, heinz poate emite pretenții, fapt pentru care la urma urmei învață o meserie.

și brigite iubește foarte tare autenticul. pe heinz, bărbatul autentic, apoi de exemplu covoare autentice, garnituri de salon autentice și un mic bar autentic în locuință.

heinz vrea încă ceva de la viața lui. heinz mai poate avea ceva de la viața lui, atâta vreme cât locuiește la părinți și economisește bani. în afară de asta este încă prea tânăr pentru a se lega de cineva. brigite, al cărei păr strălucește azi din nou încât te dor ochii, îl iubește pe heinz atât de mult, încât s-ar sparge în ea ceva dacă heinz ar arunca-o. te iubesc, spune ea în felul în care o fac preferații ei din film, radio, televiziune și discuri. nu știu dacă ajunge pentru toată viața, spune heinz, un bărbat vrea să savureze multe femei. un bărbat este altfel.

tocmai de aceea te iubesc, pentru că ești un bărbat, spune brigite. ești un bărbat care învață o meserie, eu sunt o femeie care n-a învățat o meserie. meseria ta trebuie să ajungă pentru noi amândoi. el chiar face lucrul acesta ca în joacă, pentru că este o meserie atât de mare, atât de frumoasă.

n-ai voie să mă părăsești niciodată, altfel voi muri, spune brigite.

nu se moare așa repede, spune heinz. ar trebui chiar să-ți cauți unul care câștigă mai puțin decât voi câștiga eu odată.

te iubesc tocmai de aceea, pentru că tu câștigi mai mult decât unul care câștigă mai puțin.

și de altfel brigite îl iubește pe heinz pentru că acest sentiment există în ea, fapt împotriva căruia nu poate face nimic. punct.

părul ei este aidoma castanelor nobile, șlefuite.

o să mă gândesc până mâine la asta, spune heinz. așa se procedează în viața economică modernă, la care mă pricep.

te iubesc atât de mult, răspunde brigite. mâine e deja viitorul, pe care nu-l am.

în orice caz, nici pe mine nu mă ai.

din acest motiv, n-aș vrea să fiu în pielea ta.

și acum mai departe cu exemplul negativ paula

Schimbând mereu cu exemplul bun al brigitei, trece prin fața noastră exemplul rău al pauliei.



• Desen de Gabriela Melinescu

când e aproape noapte, exemplul paula se furișează în localitatea învecinată, care e aproape un oraș, unde, din acest motiv, se poate învăța o meserie, ce în anumite condiții poate schimba toată viața: croitoria.

în localitatea vecină se învață și lucruri inutile, ce te-ar putea abate spre căi greșite: să mergi la cinema și la cafenea.

de amândouă, paula a fost adesea avertizată.

e atât de frumos să te așezi într-o cafenea.

e ca și cum ai fi venit pe lume pentru ceva frumos. de fapt ai venit pe lume pentru ceva ce nu este frumos: pentru o viață falsă care se numește treabă casnică și care rămâne atârnată de cel care din greșeală nimerește în ea.

paula muncește acasă pentru rudele ei, cărora le datorează această viață falsă.

se mai miră oare cineva că paula e bântuită de alean?

cu autobuzul călătoresc de altfel o mulțime de copii la școală și o mulțime de femei la măcelar, la cârnațar sau la cimitir.

în autobuz nu călătorește nici un bărbat sub 70, doar dacă e în concediu de boală, dar în concediu de boală nu ai voie să călătorești cu autobuzul, fiecare formă de dis-

tracție este numaiocât denunțată șefului, din acest motiv orice bărbat sub 70 în autobuz este în ilegalitate. bărbații legali sub 70 călătoresc cu jeepul sus în pădure.

femeile din autobuz o asigură pe paula, în cor, că e una dintre ele.

paula crede în secret despre sine că e una mai bună ca ele.

femeile din autobuz insistă să o asigure pe paula că nu e cu nimic mai bună ca ele.

înainte de orice este dragostea, care e cel mai bun lucru, răspunde paula.

paula e mai bună pentru că va purta în ea o dragoste, când va fi venit momentul potrivit. în primul rând paula va fi mai bună datorită croitoriei, în final paula va fi înobilată de dragoste. dragostea va înlocui croitoria. cât de tare mă bucur deja.

paula își ține strâns poșetica de piele, care e mai bună decât sacoșele de plastic ale suratelor. celelalte femei țin strâns de convingerile lor, convingeri pe care paula nu le are.

bărbații pot fi porci, dar și contrarul. care este contrarul unui porc?

bărbații, în schimb, muncesc toată săptămâna din greu. ziua de sâmbătă este marea zi a supunerii, tot satul tremură atunci de zmucituri de genunchi, spinări și umeri.

paula tremură când aude asta, la ea totul va fi altfel, mai bine.

după aceea se pot linge rănila la cafenea și privi la televizor. da, privi la televizor! programul de după-amiază. la un film vesel cu desene animate, din care înțelegi doar jumătate, pentru că totul merge prea repede, oricine uită orice durere din pântec care te macină.

dacă totuși durerea din pântec își scoate capul ca un vierme din măr, atunci e deja prea târziu, zicala veche spune: femeile sunt născute pentru durere, bărbații sunt născuți pentru muncă: fiecare s-a prins cu dinții în trupul celuilalt și sălășluiește acolo ca un vandal, se hrănește din el, asta se numește o simbioză.

Traducere de ANA MUREȘANU

Fragment din volumul cu același titlu, în curs de apariție la Editura Polirom, Iași

BIBLIOTECI
* * * *
ÎN
AER
LIB
ER

Un rezumat constata TIFF

Claudiu Groza

Ce poți să mai constăți la a patra ediție a unui festival la care ai participat de la prima „ridicare de cortină”? Doar că s-au prezentat mult mai multe filme decât ți-ai putea imagina, au fost mai multe manifestări decât pot fi luate în seamă și s-a petrecut – evident – ceva ce ți-a scăpat. Cam așa s-a desfășurat a cincea ediție a Festivalului Internațional de Film Transilvania, care a avut loc între 27 mai și 5 iunie a.c.

Au fost prezentate peste 90 de lungmetraje din mai mult de 40 de țări, plus niște scurtmetraje românești și străine. Adiacent, au avut loc un seminar dedicat pregătirii mai multor adolescenți pasionați de cinema, o expoziție foto, proiecții în aer liber, petreceri...

Aria producțiilor a acoperit harta întregului glob: din Japonia în Uruguay și din Danemarca în Spania.

Și „punctele de forță” au acoperit un areal divers. Pentru prima dată în istoria TIFF, Marele Premiu s-a acordat *ex aequo* filmelor 4 (Rusia) și *Whisky* (coproducție Uruguay-Argentina-Germania-Spania). Producția românească *Moartea domnului Lăzărescu* a obținut nu mai puțin de cinci premii. Cinematografia autohtonă și-a adjudecat, de altfel, alte două distincții: *Canton* (regia Constantin Popescu jr.) a primit un premiu special, iar actrița Dorothea Petre – titulara din *Ryna* (Elveția-România, regia Ruxandra Zenide) – a fost socotită debutanta anului în filmul românesc. În fine, premiul Cinemagia a revenit unui regizor foarte simpatizat la Cluj, Dagur Kari – marele premiant de acum doi ani –, cu *Dark Horse* (Danemarca-Islanda).

Topurile de public au fost, ca întotdeauna, surprinzătoare, reunind, pe primele poziții, pelicule precum *Visul ceh*, o satiră la adresa industriei publicitare, sau *Castelul umblător al lui Howl*, un lungmetraj japonez de animație, alături de *Kinsey* (SUA), film dedicat savantului care a „inventat” sexologia ca disciplină științifică, sau șocantul *Oldboy* (Coreea de Sud).

Evident, e cvasiimposibil de comentat măcar jumătate din oferta ediției 2005 a TIFF. Totuși, cred că o analiză succintă a câtorva filme poate înregistra pulsul cinematografiei mondiale de azi.

Oldboy (regia Park Chan-wook, 2004) poate fi considerat un „caz” pentru sociologia receptării. E un film de extremă duritate, cu destule scene violente, care narează o odiseea unui om ținut în captivitate, într-o cameră de zgârie-nori, timp de mai mulți ani. El consumă și o relație erotică incestuoasă cu o femeie despre care află, foarte târziu, că e propria sa fiică. Filmul mizează atât pe exhibarea traumelor fizice – căci abundă în secvențe sângeroase –, cât și pe cea a traumei psihice. Aici se află, de altfel, marja de risc. Modul de manifestare oriental distonează nu doar cu violența acțiunii, ci mai ales cu percepția spectatorului european. Dacă nu rezonă cu totul emoțional, durerea eroului va părea patetic-ridicolă, ba chiar rizibilă, cam ca în filmele nord-coreene de propagandă. Senzație pe care nu am avut-o în cazul altor filme asiatice, văzute la edițiile precedente...

Într-un registru mult mai „domestic” – din toate punctele de vedere – e construit *Whisky* (regizat de Juan Pablo Rebella & Pablo Stoll, 2004), care onorează cinematografic un subiect derizoriu: presat de vizita fratelui său din Brazilia, un văduv de vârstă a doua, ușor complexat, patron al unei fabricuțe de șosete, își roagă colega/subordonata cuminte să pozeze în nevastă pentru câteva zile. Filmul nu face decât să înregistreze cu umor dulce-amărui toate derapaje-



• Desen de Gabriela Melinescu

le relației, încheiate cu revenirea, implacabilă, după consumarea vizitei, la munca de fabrică. În seara plecării fratelui, patronul bea o cafea cu „amanta” lui, apoi o duce, cu mașina, acasă. A doua zi, dimineața devreme, ea îl așteaptă să descuie atelierul...

Whisky e un film „normal”, cuceritor prin tocmai firescul său, accesibil, dulce-amărui, precum spuneam, într-atât de „pe linie” încât recomandările organizatorilor n-au făcut decât să potențeze un orizont de așteptare. O delicată, chiar minoră, capodoperă despre paradoxul cotidian.

4 (regizat de debutantul Ilia Krjanovski, în 2004, pe un scenariu al faimosului scriitor rus Vladimir Sorokin) e un film, trebuie să recunosc, *posibil* excepțional (deși eu nu l-aș fi premiat), ratat însă prin excesul întâlnit, până de curând, și în cinematografia românească: o copioasă secțiune etno-neo-realistă cu iz est-european.

Prima secvență rezistă excelent, ba chiar provoacă spectatorul: trei oameni se întâlnesc, în miez de noapte, într-un bar moscovit. Bravând, fiecare se laudă cu ce face. Unul e furnizor de apă minerală pentru potențării puterii, inclusiv Boris Elțan, care, dincolo de renumele-i bahic, bea doar apă minerală siberiană, și nicidecum vodcă, precum spun „gurile rele”, zice directorul său de achiziții. Alt conviv se laudă că lucrează cu alde academicieni care clonează oameni, întrucât rușii au fost primii, ce noutate?, și în acest domeniu. Și susține, omul în cauză, ar exista, prin Rusia, sate întregi de clone eșuate ale academicienilor sovietici...

La despărțire, se dovedește că cei doi domni onorabili sunt niște impostori. Doar

că, a doua zi, a treia participantă la discuția din bar, o prostituată de lux, pleacă spre satul natal, să asiste la înmormântarea unei prietene. Și acolo, în „Rusia profundă”, se consumă, după funeralii, o sarabandă orgiastic-etnografică cu babe libidinoase, făcătoare de păpuși din cârpe. Secvență – care ocupă două treimi din film – excelent tratată cinematografic, doar că redundantă, „șarjă” nu doar pentru gustul nostru est-european, ci pentru însăși economia filmului. Regizorul a creat un film care-i probează talentul, dar care, la ora actuală, și-a consumat valoarea estetică.

Nu insist pe topurile de orice fel, spectatoricești ori profesionale. Au rezistat, sau rezistă, filmele autohtone. Nici nu mai merită pomenit superpremiatul *Moartea domnului Lăzărescu* al lui Cristi Puiu. Au fost și alte mici/mari revelații românești: pe lângă producții mediatizate intens, precum *Fix Alert*, *Italienele* sau *Decreții*, am avut bucuria, ca și anul trecut, a unor filme precum *Ryna*, o poveste cuceritoare despre destinul unei fete obligate de tatăl ei, proaspăt „businessman” postnouăzestic, să se comporte băiețește.

TIFF a oferit și câteva producții semnificative pentru evoluția în linie estetică a cinematografiei europene actuale, adevărate „filme de artă”, cu subiecte elaborate, nuanțate, cu imagini de o superbă plasticitate și scenarii vertebrale nu doar pe orizontala acțiunii, ci și pe o verticală a simbolului. Așa au fost *Hawaii*, *Oslo* (regia Erik Poppe, Norvegia, 2004) sau *O noapte minunată în Split* (regia Arsen Anton Ostojić, Croația, 2004). Mai merită remarcate, ca recomandare pentru o eventuală vizionare, pelicule pe structură clasică precum *Kinsey* (regia Bill Condon, SUA-Germania, 2004), *Vera Drake* (regia Mike Leigh, Marea Britanie, 2004) sau *Copilul-minune* (regia Don McKellar, Canada, 2004), bizarul *road-movie* al Asiei Argento, tradus stângaci prin *Săraca inima mea* (SUA, Marea Britanie, Franța, Japonia, 2004), „experimentele” cu tentă acut sexuală *9 Songs* (regia Michael Winterbottom, Marea Britanie, 2004) și *O gaură în inima mea* (regia Lukas Moodysson, Suedia, 2004) și autenticul thriller regizat de Alejandro Amenábar *Têza* (Spania, 1996).

Evident, lista de mai sus este una subiectivă și are inevitabile limite, chiar de... spațiu editorial. Dacă ar intra pe rețelele de distribuție românești, orice film din programul TIFF-ului ar merita văzut. Personal, le recomand pe aceste câteva.

Dacă, după patru ediții consemnate publicistic, cineva m-ar întreba ce cred despre TIFF, i-aș răspunde un singur lucru: în fiecare an, am o săptămână, între altele, teatrale ori literare, în care mă simt *filmolog*. E săptămâna cu TIFF.

Chiar dacă, în Cluj, comunitatea de afaceri nu se împlică îndeajuns de mult pentru susținerea celei mai importante manifestări culturale românești, Transilvania și capitala ei își merită evenimentul. Dar până când? ■

CONCERTO BREVE

Moderato

2 soufflé

24
34

Cornel Taranu

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The page is numbered 41 at the top right. The score is written for the following instruments:

- Piccolo
- Flute
- Oboe
- Clarinet in Bb
- Bassoon
- Horn in F
- Percussion
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Violoncello
- Contrabass

The score includes musical notation, dynamics (p, mp), and a rehearsal mark 41. The page is numbered 41 at the top right.



OBSERVATOR CULTURAL

● *Observatorul cultural* din 23-29 iunie 2005 conține un „text polemic și câteva întrebări pentru discipolii lui Noica”. Sub titulatura „Despre mediocritate și

Revista Revistelor

ratare în filosofie”, Florian Roatiș, convins fiind că „o situație în nefilosofie este preferabilă minciunii filosofice comise de Alexandru Dragomir”, îi cam critică pe discipolii lui C. Noica, în special pe Gabriel Liiceanu. Nu știm de partea cui se află adevărul, nu știm cine are sau nu dreptate, dar știm că una dintre premisele criticii este falsă. Florian Roatiș crede că sintagma „scrieri postume” este improprie sub aspectul conformității cu realitatea. „Cum poate cineva să scrie postum?” întreabă el, pierzând însă din vedere faptul că „scriere postumă” înseamnă pur și simplu o scriere publicată după moartea autorului.

În altă ordine de idei, aflăm că Pascal Bruckner a fost la București, unde a fost lansată ultima sa carte, *Iubirea față de aproapele* (București, Editura Trei, 2005). Celebrul romancier nutrește speranța ca „societatea noastră să se mai feminizeze puțin pentru a-i reda romanului locul pe care-l merită”.

● În numărul 272 al *Observatorului cultural*, interviul cu Andrei Șerban parcurge, neliniștitor, drumul de la pământ la cer: după ce declară că ar accepta să revină în funcția de director al Națio-

nalului bucureștean doar în condițiile bombardării vechii clădiri și înlocuirii totale a colectivului, regizorul ne dezvăluie cu inocență că nu postmodernismul îl inspiră, ci respirația mistică a dramaturgiei antice: „Caut ideea unei legături spirituale cu energii care există *dincolo de noi* și cu o altă viață care este *dincolo de noi*, nu cu viața aceasta a violenței, a banalului, a coșmarului, a fricii pe care le trăim, a apocalipsului pe care îl vedem. Cred că adevărul complet e altundeva. Adevărul complet ne dă speranță, o inteligență superioară și o sensibilitate superioară a faptului că sintem în viață. Acest teatru de tradiție foarte veche mă inspiră”.

● Citim în numărul de vară al revistei *Poezia*, într-un interviu pe care Gellu Dorian i-l acordă lui Vasile Proca, despre conflictul dintre scriitori și „securiști care ne conduc”. Revolta poetului față de „ipochimeni” e intensă și întemeiată: „Cum să-i ierți, când modele ca Eminescu, Blaga, Eliade, Cioran sînt terfelite și peste numele și veșnicia lor se clădesc hale de sport sau cimitire de nonvalori ale căror nume nu vor însemna nimic niciodată?”



● Despre „lege ca religie” conferențiază Radu D. Popa în ciclul de conferințe ale revistei *Cuvântul* (nr. 6, iunie 2005). Desigur că sintagma nu se referă la România, ci la SUA, unde se poate vorbi de o „credință *întru* lege” similară credinței religioase, de vreme ce Constituția are caracter de icoană, iar curtea cu juri și procesul reprezintă biserica, respectiv ritualul ei. Demonstrația e clară: legile noi, unele chiar contradictorii cu cele vechi, sunt doar „amendamente” ale acestora, situându-se într-un raport de completare, iar nu de excludere (la fel cum Noul Testament completează, nu anulează Vechiul Testament); ele nu sunt eliminate din Constituție așa cum se întâmplă în cazul constituțiilor europene.

În ceea ce privește România lucrurile stau exact pe dos: aici întâlnim „neîncrederea față de lege”, neîncredere cu rădăcini în perioada dictaturii comuniste, dar perpetuată și sub guvernările ulterioare. Cu toate acestea, spre final, Radu D. Popa devine optimist și observă că sub președinția lui Traian Băsescu lucrurile par să se modifice, dat fiind accentul pus de actuala conducere pe reforma justiției. Să sperăm că are dreptate.

Circulara Uniunii Scriitorilor din România

Conform prevederilor Statutului, Uniunea Scriitorilor din România nu este responsabilă pentru politica editorială a publicației și nici pentru conținutul materialelor publicate.

Comitetul Director
al Uniunii Scriitorilor
5 iunie 2003

Către cititorii din țară ai revistei *Apostrof*

Pentru anul 2005, vă rugăm să vă abonați *direct la redacție*. Pentru aceasta, vă rugăm să plătiți contravaloarea abonamentului, prin *mandat postal*, pe adresa:

Lukács Iosif
Fundația Culturală Apostrof
Cluj-Napoca, 400146, Str. Iașilor, nr. 14

Prețul abonamentului este:

pentru 3 luni: 6 lei
pentru 6 luni: 12 lei
pentru 1 an: 24 lei

Taxe de expediție sînt incluse în această sumă.

Pentru cei care se abonează prin această modalitate, asigurăm expediția promptă a revistei. Cei care se abonează pe 1 an primesc revista fără majorările de preț provocate de inflație.

Către cititorii din străinătate ai revistei *Apostrof*

Pentru anul 2005, vă rugăm să vă abonați *direct prin redacție*, trimițînd contravaloarea abonamentului printr-un cec (money order) în contul:

Fundația Culturală Apostrof

Cont: SV6534401300 (Euro)

Cont: SV6674381300 (USD)

Banca Română pentru Dezvoltare – Group Societă Generale – Sucursala Cluj, Bd. 21 Decembrie 1989, nr. 81-83, SWIFT BRDEROBU

Costul abonamentului este:

pentru 3 luni: 13\$
pentru 6 luni: 26\$
pentru 1 an: 52\$

În costul abonamentului sînt incluse și taxele de expediție par avion.

Cuprins

• CAFÉ APOSTROF

Praetextatus
Adriana Pop 2

• DOSAR

Vrăjitorul Marta Petreu 3

Conversații cu Andrei Șerban
(interviu realizat de Marta Petreu) 4

Amintiri imaginare
„Teatrul e ca în viață, dar mai mult”
(consemnare de Eugenia Sarvari) 10

Visul faustic al lui Ivanov
Empatie și distanțare – „serbările galante”
ale lui Andrei Șerban 17

Conversații cu Andrei Șerban
(interviu realizat de Roxana Croitoru) 18

• POEM
Săptămâna Gabriela Melinescu 20

• CRONICA LITERARĂ
Jocul cu moartea sau despre „morțișoară”
Lexiconul cronologic al romanului românesc 24

• ESEU
Epistolă estivală despre Peyresq Michael Finkenthal 24

• POEME
Mîna care scrie și mîna care întoarce pagina,
Monograme pe pietrele Nordului George Vulturescu 27

somn, întrebări, portrait d'une femme,
drumul, poemul, visul Iulian Boldea 28

• ARHIVA „A”

Lucian Blaga inedit 29

• CRONICA TEATRALĂ

Memento mori
(traducere de Roxana Croitoru) Koltai Tamás 30

• TRANSILVANICA
Biserica și mănăstirea franciscană Lukács József 32

• PUNCTE DE REPER
Caragiale. Mofturi despre reveria
și cinismul limbajului publicitar Mircea A. Diaconu 33

• CU OCHIUL LIBER
Eminescu în cheie filosofică Nicolae Turcan 36

Trecutul prin preoți și monahi Ovidiu Pecican 36

Perspective asupra filosofiei românești Mihaela Gligor 37

Trecutul conservat – conserve perisabile Mariana Șora 38

• BIBLIOTECI ÎN AER LIBER
Poems by Denisa Comănescu
(translated by Adam J. Sorkin, Angela Jianu
and Irma Giannetti) 41

Amantele
(traducere de Ana Mureșanu) Elfriede Jelinek 42

• Un rezumat constata TIFF
Claudiu Groza 44

• O partitură de Cornel Țăranu 45

• VESTIAR
Revista revistelor 46

CARTEA DE CARE AI NEVOIE

Editura „Biblioteca Apostrof” vă oferă următoarele titluri încă disponibile:



REDACȚIA:

MARTA PETREU
(redactor-șef)

ANA CORNEA
IRINA PETRAȘ
ADRIANA POP
HORVÁTH SÁNDOR
VIRGIL LEON
LUKÁCS JÓZSEF
ANA POP
(contabilitate)

Tehnoredactare:
NICOLAE TURCAN

EDITORI:

☐ Uniunea Scriitorilor
din România
☐ Fundația Culturală Apostrof
Cont la BRD Cluj:
în lei: SV7853701300
în euro: SV6534401300

Revista apare cu sprijinul:

☐ Ministerului Culturii și Cultelor
din România
☐ Consiliului Local Cluj-Napoca

ADRESA REDACȚIEI:

Cluj-Napoca
Str. Iașilor, nr. 14, cod 400146
Tel., fax: 0264/432.444
e-mail: apostrof@pcnet.ro

• Revista APOSTROF figurează
în Lista-catalog a publicațiilor
interne, editată de RODIPET S.A.,
la poziția 4251.

Manuscrisele primite la redacție
nu se înapoiază.

ISSN 1220-3122
Revista este înregistrată la OSIM
cu nr. 45630/22.05.1996.

Vignetele revistei reprezintă
variațiuni grafice de Mihai Barbu
după desene de Franz Kafka.

Tiparul:
Centrul de Presă Reformat

Unica responsabilitate a revistei *Apostrof* este de a găzdui opiniile, oricât de diverse, ale colaboratorilor noștri. Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui text aparține, în exclusivitate, autorului.

Apostrof

Adresa redacției: 400146, Cluj-Napoca, Str. Iașilor, nr. 14, tel. 0264/432.444

APOSTROF

revistă a uniunii scriitorilor

APARE
LUNAR

LE
FO
RE
A

Dorli Blaga inedit

Poeme și desene de

Gabriela Melinescu

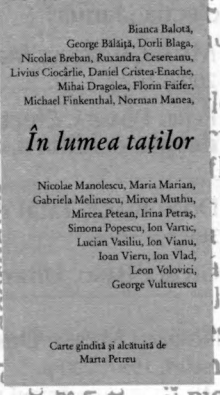
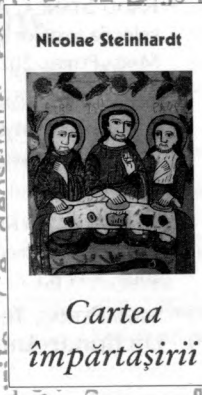
Eseuri și comentarii critice de:

MARIANA ȘORA, MIRCEA A. DIACONU,

MICHAEL FINKENTHAL, KOLTAI TAMÁS

Amantele de ELFRIEDE JELINEK

Au apărut la Biblioteca Apostrof:



Revistă editată cu sprijinul financiar al CONSILIULUI LOCAL CLUJ-NAPOCA
și al MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR

